



Université
de Toulouse

THÈSE

En vue de l'obtention du
DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par :

Université Toulouse 2 Le Mirail (UT2 Le Mirail)

Discipline ou spécialité :

Études sur l'Amérique latine

Présentée et soutenue par :

Jean-Paul PIZARRO-DE TRENQUALYE

le : vendredi 2 décembre 2011

Titre :

Une modernité baroque : de José Gorostiza à Sor Juana Inés de la Cruz

Ecole doctorale :

Temps, Espaces, Sociétés, Cultures (TESC)

Unité de recherche :

FRAMESPA - UMR 5136

Directeur(s) de Thèse :

Modesta SUÁREZ

Rapporteurs :

Gérard BORRAS (Université de Rennes II) - Fernando MORENO (Université de Poitiers)

Autre(s) membre(s) du jury

Catherine HEYMANN (Université de Toulouse)

Doctorat de l'Université de Toulouse délivré par l'Université Toulouse II-Le Mirail

UNIVERSITÉ TOULOUSE II-LE MIRAIL

ÉCOLE DOCTORALE TESC

Unité de recherche : FRAMESPA - UMR 5136

Doctorat

Études sur l'Amérique latine

Jean-Paul PIZARRO-DE TRENQUALYE

**Une modernité baroque :
de José Gorostiza à Sor Juana Inés de la Cruz**

Thèse dirigée par Modesta SUÁREZ

Soutenance le 2 décembre 2011

Rapporteurs

Gérard BORRAS - Professeur à l'Université de Rennes II

Fernando MORENO - Professeur à l'Université de Poitiers

Autres membres du jury

Catherine HEYMANN - Professeur à l'Université de Toulouse II - Le Mirail

Résumé de la thèse

Une modernité baroque : de José Gorostiza à Sor Juana Inés de la Cruz

Ce travail met en relief une relecture du Baroque, en particulier du courant *culterano*, qui a eu lieu au Mexique au début du XX^{ème} siècle. La génération d'écrivains réunis autour de la revue *Contemporáneos* joue un rôle central dans un mouvement de fond de récupération du lien avec la tradition de la Nouvelle Espagne, dont notamment la figure centrale de Sor Juana Inés de la Cruz. Cette vision ample de l'histoire de la littérature du Mexique se centre plus précisément sur le rôle de deux poèmes, qui constituent des paradigmes des enjeux qu'un tel passage culturel implique, « Muerte sin fin » de José Gorostiza, et « Primero Sueño » de Sor Juana Inés de la Cruz.

Mots clefs : José Gorostiza, « Muerte sin fin », Sor Juana Inés de la Cruz, « Primero Sueño », Baroque, poésie contemporaine, silve, Mexique.

Baroque Modernity: From José Gorostiza to Sor Juana Inés de la Cruz

This work highlights the rediscovery of Góngora's Baroque that took place in Mexico at the beginning of the 20th century. The writers of the generation united around the literary review *Contemporáneos* play a key role in a movement focused on rebuilding cultural ties to New Spain. A principal leader of this period was Sor Juana Inés de la Cruz. This broad overview of Mexico's literary history specifically focuses on the role of two poems—"Muerte sin fin", by José Gorostiza, and "Primero Sueño", by Sor Juana Inés de la Cruz—which constitute paradigms of the era's cultural shift.

Key words : José Gorostiza, « Muerte sin fin », Sor Juana Inés de la Cruz, « Primero Sueño », Baroque, contemporary poetry, silva, Mexico.

*Mes remerciements les plus sincères à
Modesta Suárez, pour son soutien permanent
et une remarquable générosité intellectuelle,
ainsi qu'à mes parents et à ma femme,
pour leur confiance.*

Table des matières

Introduction	13
Partie I	
Continuités et ruptures : le Baroque depuis la modernité	25
Chapitre I – Une continuité problématique	36
A. Notions générales sur la continuité	37
1. Notion culturelle de « siècle »	38
2. Le facteur temporel de la langue	40
3. Les temps modernes	52
4. Nouveauté et tradition : de Gorostiza à Sor Juana	62
B. Les étapes entre le Baroque et la modernité	72
1. Dernières splendeurs baroques	72
2. La rupture de l' <i>Ilustración</i>	79
3. Critiques du Romantisme	90
Chapitre II – Le Baroque vu par la modernité	105
A. La réhabilitation moderne de Góngora	106
1. De Darío à Góngora, en passant par Verlaine	107
2. Décryé et célébré : de 1898 à 1927	110

B. La relecture moderne de Sor Juana	116
1. « Juana de Asbaje » selon Amado Nervo	116
2. De Góngora à Sor Juana : l'influence d'Henríquez Ureña et de Reyes	119
3. Rééditions de Sor Juana par les <i>Contemporáneos</i>	126
 C. Construction de l'identité nationale	137
1. Le théâtre comme facteur d'identité	138
2. Gorostiza et l'univers indigène	144
3. Les nationalistes et <i>Examen</i>	149
4. Gorostiza et la littérature mexicaine de son époque	153
5. Une littérature nationale car universelle	159
 Partie II	
La silve : liberté au sein du mètre	165
 Chapitre I – De la silve latine à la silve baroque	171
 A. Origines de la silve	172
1. La silve latine : une forêt thématique	172
2. L'évolution des formes métriques au cours de la Renaissance	176
3. Le madrigal : de Cetina à Gorostiza	181
 B. La silve baroque espagnole	185
1. Naissance de la silve métrique espagnole	185
2. Les silves de Rioja et de Quevedo	187
3. La « silve-solitude » de Góngora	190
 C. La silve de Sor Juana : singulière imitation, singulière rénovation	197
1. La dense « selva » baroque de vers	197
2. « Primero Sueño » et la « silve-solitude »	199
3. La construction formelle des unités de sens	204
4. La silve en honneur du Comte de Galve	212

Chap. II – La silve <i>modernista</i> et « Muerte sin fin »	218
A. La versification moderne et la silve	219
1. Le vers libre	219
2. La silve <i>modernista</i>	201
3. Les poèmes longs des <i>Contemporáneos</i> et la silve	228
B. « Muerte sin fin » : une silve baroque et <i>modernista</i>	233
1. L'œuvre de Gorostiza et la silve	234
2. « Muerte sin fin » lu comme silve	238
3. Hermétisme, mythes et emblématique	249
4. L'unité de « Muerte sin fin » comme poème long	260
 Partie III	
L'inaccessible connaissance	277
 Chapitre I. L'intellect et la page blanche	281
A. La poésie et la pensée	282
1. Une vision poétique	284
2. Méthode scolastique d'accès à la connaissance	293
3. Concepts scolastiques dans « Primero Sueño » (v. 254-291)	298
B. Austérité et rigueur	304
1. L'éloge de l'intelligence	305
2. Le titre d'écrivain	310
3. Deux poètes autocritiques	314
 Chapitre II. Le langage et la connaissance absolue	331
A. Analyse d'une section : « su hermoso lenguaje se le agosta »	332
1. La destruction du langage	333
2. Une destruction par étapes	336
3. Caractérisation du langage	342

B. La connaissance absolue	350
1. Le voyage comme une aventure et un naufrage	351
2. Ascension et chute	360
3. Les limites des hommes	365
4. Des connaissances condamnés	371

Partie IV

Spiritualité : quête et enquête	381
--	-----

Chapitre I – L’analogie du rêve et de la mort	385
--	-----

A. Une analogie classique	386
1. Le topique « somnus est imago mortis »	387
2. Des rêves nocturnes et funèbres	390
3. L’eau, le rêve et la mort	396

B. Les univers oniriques	399
1. Des visions dans le rêve	400
2. De la réalité au rêve poétique	406

C. Le rêve d’une mort sans fin	413
1. « Esta muerte viva »	414
2. La rose éphémère	417

Chapitre II – La mort, Dieu, le Diable	432
---	-----

A. La poésie moderne et Dieu	433
1. La transparence de Dieu	434
2. Références au christianisme	450
3. La mort de Dieu	454

B. La destruction et la renaissance	465
1. Une descente poétique aux Enfers	465
2. L'ironie et la mort	468
3. De la création à la destruction	472
4. De la mort à la renaissance	476
 Conclusion	 485
 Bibliographie	 491
 Annexes	 521
« Muerte sin fin »	521
Structure de « Muerte sin fin »	547
« Primero Sueño, que así intituló y compuso la Madre Juana Inés de la Cruz, imitando a Góngora »	549
Etapas de « Primero Sueño »	580

Introduction

Nous avons fait le choix de consacrer nos recherches doctorales à une question qui traverse l'histoire de la poésie mexicaine, à travers un regard porté depuis la modernité vers le Baroque.

Le sujet précis de notre étude nous a été inspiré par José Lezama Lima qui, en 1957, dans son essai *La curiosidad barroca*¹, invite à une étude commune du poème « Muerte sin fin », de José Gorostiza (Villahermosa 1901-Mexico 1973) et de « Primero sueño », de Sor Juana Inés de la Cruz (Nepantla 1648 ?-1695) :

Algún día, cuando los estudios literarios superen su etapa de catálogo y se estudien los poemas como cuerpos vivientes, como dimensiones alcanzadas, se precisará la cercanía de la ganancia del sueño en Sor Juana, y la de la muerte, en el poema contemporáneo de Gorostiza. [...] Del sueño de Sor Juana a la muerte de Gorostiza, hay una pausa vacía de más de doscientos años. [...] ambos tienen una dimensión, que sólo puede ser superada por culturas más antiguas y maduras.²

Ces quelques lignes de Lezama Lima invitent à un questionnement sur l'essence de la poésie mexicaine, à partir de deux poèmes qui ont une place singulière dans leur tradition, en tant qu'œuvres majeures et universelles entre lesquelles on peut percevoir un vide, avec une autonomie propre liée à leur unité interne et à leur forme – d'une ampleur considérable, et leur lien thématique sur le rêve et la mort.

Comme Lezama Lima, de nombreux auteurs reviennent sur l'idée que les poèmes « Muerte sin fin » communique avec « Primero Sueño », quoique sans développer la question. Le père Alfonso Méndez Plancarte remarque que « Primero Sueño » « tiene aliento y grandeza apenas parangonables –en el orbe de nuestro idioma – con la magnífica aunque panteísta *Muerte sin fin* de José Gorostiza ».³ Pour Emma Godoy : « La Madre Juana Inés [...] es el antecedente del poema de

¹ « La curiosidad barroca », conférence de 1957, publiée dans José LEZAMA LIMA, *La expresión americana*, La Havane, 1957. Nous citons à partir de l'anthologie : José LEZAMA LIMA, *El reino de la imagen*, Ayacucho, Caracas 1981.

² *Ibid.*, p. 393-394.

³ « Introducción » à Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *El sueño*, Mexico, UNAM, 1989, p. VII.

Gorostiza. También Sor Juana sueña un sueño grande con el universo. »⁴ Anthony Stanton signale certains textes critiques qui rapprochent les deux poèmes, quoique « ninguno ha entrado mucho en detalle al respecto. »⁵ Il pense à Ramón Xirau, Mordecai S. Rubin, Octavio Paz ou encore Antonio Alatorre.⁶ Miguel Capistrán note, par rapport à « Muerte sin fin », que « quizá sólo el “Primero Sueño” de Sor Juana tenga una equivalencia con él en este sentido de proyecto ambicioso ». ⁷ En 1972, Sergio Fernández relie « Primero Sueño » à Gorostiza et à Huidobro : il est le « máximo exponente de cierto tipo de poesía en Hispanoamérica, a un nivel semejante (más rico, si cabe) que un Huidobro o un Gorostiza, al de ellos y de nadie más. »⁸ « Muerte sin fin », chez Claude Couffon, se trouve « à mi-chemin, par sa rigueur [...] de sœur Juana Inés de la Cruz et Paul Valéry. »⁹ Pour Mónica Mansur, « Primero Sueño » « ha sido relacionado con *Muerte sin fin*, porque ambos son poemas extensos que indagan las razones de ser del universo y la relación entre éste y Dios o el hombre. »¹⁰

Si nous revenons à la citation initiale de Lezama Lima, on peut considérer que le critique cubain « plantea [un] desafío que más bien parece profecía ». ¹¹ Nous avons décidé d’accepter ce défi et de chercher à mesurer ce qui unit les deux poèmes, à partir d’un regard qui part de la poésie mexicaine moderne et se déplace vers l’époque Baroque, tel que l’indique le titre de nos recherches : il s’agit d’une étude sur la présence de la poésie baroque dans la poésie moderne mexicaine, en allant de Gorostiza vers Sor Juana. Pour cela, il faut situer Gorostiza dans son contexte culturel, et notamment par rapport à sa génération.

⁴ Emma GODOY, « Muerte sin fin de José Gorostiza », in : *Ábside*, XXIII, Mexico, 1959, p. 145.

⁵ Anthony STANTON, « Sor Juana entre los Contemporáneos » [1998], in : Álvaro RUIZ ABREU (coord.), *Crítica sin fin*, Mexico, Sello Bermejo-CONACULTA, 2004, p. 285.

⁶ Ramón XIRAU, « Tres calas en la reflexión poética: Sor Juana, Gorostiza, Paz », in : *Poetas de México y España*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1962, p. 124-147 ; Mordecai S. RUBIN, *Una poética moderna: “Muerte sin fin” de José Gorostiza*, Mexico, UNAM, 1966, p. 204-210 ; Octavio PAZ, *Sor Juana Inés de la Cruz, o las trampas de la fe*, Mexico, FCE, 1982, p. 500 ; Antonio ALATORRE, « Nada ocurre, poesía pura », in *Biblioteca de México*, n. 1, janv.-fév. 1991, p. 6-8.

⁷ Affirmation de Miguel Capistrán dans « José Gorostiza, a 70 años de Muerte sin fin » (documentaire), Mexico, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2009.

⁸ Sergio FERNÁNDEZ, *Homenajes a Sor Juana, a López Velarde, a José Gorostiza*, Mexico, SEP, 1972, p. 9.

⁹ José GOROSTIZA, *Mort sans fin et autre poèmes*, trad. par Claude Couffon, Orphée/La différence, 1991, citation extraite de la couverture.

¹⁰ Mónica MANSOUR, « El diablo y la poesía contra el tiempo », dans GOROSTIZA, José, *Poesía y Poética*, ed. de Edelmira Ramírez, Nanterre, ALLCA, Colección Arhivos, 1996, p. 222.

¹¹ Anthony STANTON, *op. cit.*, p. 285.

Le groupe de Contemporáneos

José Gorostiza reconnaît son appartenance à une génération de poètes mexicains dont l'identification précise n'est pourtant pas évidente. En 1937, Gorostiza indiquait que « su generación, o mejor dicho, [...] su grupo —ése que a falta de un nombre que lo defina, ha sido designado con una certera inexactitud como “grupo sin grupo”, “de vanguardia” y “de contemporáneos”. »¹² Le poète défend surtout l'idée qu'on ne peut appliquer les idées personnelles de chaque personne à la totalité d'un groupe, qui constitue « una suma de individualidades irreductibles ». ¹³ Pourtant, même dans ce démenti, il note l'existence d'une génération unie par un même esprit intellectuel : « no creo que sea posible encontrar [...] otra característica común que el solo rigor crítico con que se consagró a la poesía ». ¹⁴ Une année plus tard, en 1938, il assume un nom précis pour le groupe, que nous utiliserons :

el grupo de Contemporáneos representa una actitud nueva, la más reciente todavía en nuestra historia literaria. Por su constante presencia en el periódico, el libro, la cátedra y el teatro ha podido operar una considerable transformación del gusto. En sus obras ha establecido aparte de un criterio estético que puede o no aceptarse, normas de rigor y de severidad literarias que nadie podría reprobar. ¹⁵

Le nom *Contemporáneos* désigne les membres de la revue du même nom¹⁶ ou de la revue *Ulises*¹⁷, affirmant ainsi leur rôle de détenteurs de la modernité poétique mexicaine de la première moitié du XX^e siècle : « el crítico más exigente no puede menos de reconocer que se encuentra frente a una poesía rica, múltiple en sus tonos, contenida, feliz en la expresión, preciosa de forma; la poesía más valiosa en fin que ha habido en México desde el modernismo ». ¹⁸ Cette vision exclut d'autres mouvements poétiques mexicains de la même époque, comme les *estridentistas*, liés aux avant-gardes européens.

¹² José GOROSTIZA, « La poesía actual de México. Torres Bodet: *Cripta* », *El Nacional*, 20 et 27 juin, et 4 juillet 1937. Cité à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 301.

¹³ *Id.*

¹⁴ *Id.*

¹⁵ Dans *Hoy*, 95, p. 50, 1938. Cité par Guillermo SHERIDAN, *Los Contemporáneos ayer*, Mexico, FCE, 1993 [1985], p. 376.

¹⁶ *Contemporáneos*, *Revista Mexicana de Cultura*, 39 numéros en XI volumes, juin 1928-août 1931, Mexico.

¹⁷ *Ulises*, revista de curiosidad y crítica, 6 números, mayo de 1927 a febrero de 1928, México ; in *Revistas Literarias Mexicanas Modernas, Ulises (1927-1928) – Escala (1930)*, fac-similé, FCE, México 1980.

¹⁸ José GOROSTIZA, *op. cit.*, p. 301.

Par *Contemporáneos*, Gorostiza désigne d'abord « Pellicer, Torres Bodet, Novo, Montellano y González Rojo »¹⁹. Ensuite, des auteurs plus jeunes, « casi todos nacidos a la sombra de la cultura francesa contemporánea (1918-1925), [que] no pudieron menos de resentir los efectos de la actitud, más horrorizada que sigilosa, que adoptó el pensamiento literario de la posguerra »²⁰ ; il s'agit de Villaurrutia, Cuesta et Owen. Nous donnerons la priorité à l'étude de l'œuvre de Gorostiza, mais en la situant dans le contexte de la production créatrice de l'ensemble des *Contemporáneos*.

Relectures modernes du Baroque

En 1925, José Gorostiza signalait qu'il était urgent, pour la transmission d'une tradition littéraire mexicaine, que soit publiée une édition critique des œuvres de Sor Juana parallèlement à l'édition d'auteurs plus modernes : « ¿Los cultos señores se ocupan, pues, del pasado; escriben una historia de la literatura mexicana o disponen la edición crítica de Sor Juana Inés, de Gutiérrez Nájera, de Othón? »²¹ Pour Gorostiza, l'édition de Sor Juana était une affaire de son époque, délaissée par les critiques de la génération précédente. Ce sera dans la revue *Contemporáneos* que « Primero Sueño », connaîtra sa première édition moderne, en 1928, préparée par Ermilo Abreu Gómez.²² Dans ces mêmes années Villaurrutia publie une partie de l'œuvre de Sor Juana.²³ En 1938, une année avant la publication de « Muerte sin fin », José Gorostiza trace une vision d'ensemble de la tradition poétique mexicaine : « Lo clásico, en cualquier época, resulta precisamente de esta dimensión universal del pensamiento que, en el caso de México, nos evoca a figuras como Ruiz de Alarcón y Juana Inés de la Cruz para incorporarlas a la historia de la poesía castellana. »²⁴

Les *Contemporáneos* manifestèrent un vif intérêt pour la période baroque, dans une mouvance commune à l'Espagne, où la génération de 1927 relit Góngora (Córdoba, 1561-1627). Après une époque de fascination prononcée pour le style du poète andalou – pendant le XVII^e siècle –, s'en suit la réaction rationaliste des Lumières et une condamnation de ce style. Il faudra

¹⁹ *Ibid.*, p. 303.

²⁰ *Id.*

²¹ José GOROSTIZA, « Juventud contra molinos de viento », *La Antorcha*, t. I, n. 17, 24 janvier 1925. Cité à partir de : José GOROSTIZA, *op. cit.*, p. 251. Gorostiza vise les critiques Jiménez Ruedo, Balbino Dávalos, Puga y Acal et Salado Álvarez.

²² « Primero sueño », éd. Ermilo Abreu Gómez, in *Contemporáneos*, t. 1, juin-août 1928, p. 272-313.

²³ Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Sonetos*, éd. et notes de Xavier Villaurrutia, Mexico, Editorial La Razón, 1931. Cf. aussi Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, « Endechas de Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695) », Xavier VILLAUURUTIA (éd. et notes), in *Taller*, n. 7, déc. 1939, p. 59-89.

²⁴ José GOROSTIZA, « Cauces de la poesía mexicana », *El Nacional*, année IX, t. XVI, n. 3, 127, 2^e section, janvier 1938, p. 1. Cité à partir de : José GOROSTIZA, *op. cit.*, p. 309.

attendre le XXème siècle pour que le courant *culterano gongorista* soit à nouveau lu et étudié. À partir notamment des travaux d'Alfonso Reyes, la génération de Gorostiza récupéra la poésie de Góngora comme emblème du Siècle d'or.²⁵ Mordecai S. Rubin rappelle que tant « *Primero Sueño* » que « *Muerte sin fin* », « estilísticamente, reflejan cierta concisión clásica y la influencia de Góngora ».²⁶ L'intérêt de Gorostiza pour Sor Juana correspond ainsi à un mouvement de fond de relectures, avec un esprit engagé qui cherche à renouer un lien avec une tradition perdue deux siècles auparavant.

Dans un entretien donné en 1969, José Gorostiza parle de son dernier projet poétique : « “El semejante a sí mismo” ». Es un título tomado, como ustedes saben, de una obra de Juan Ruiz de Alarcón. El título está apoyado también en Sor Juana. »²⁷ José Gorostiza pensait au *Divino Narciso* de la nonne mexicaine, car il commente ensuite : « El semejante a sí mismo es el narciso, y esto se me ocurrió porque la muerte y la vida son las dos caras de un mismo proceso ».²⁸ Ceci étant, Gorostiza n'a pas indiqué explicitement que « *Muerte sin fin* » est une réécriture de « *Primero Sueño* », et nous sommes d'accord avec Ana María Benítez lorsqu'elle déclare que : « No me interesa comprobar si Gorostiza utilizó como fuente de creación al *Primero Sueño* de sor Juana, sería una tarea vana que llevaría sólo a una falsa adecuación de correspondencias. »²⁹

Nous chercherons surtout à montrer leur confluence dans la tradition, en respectant leur caractère autonome. Gorostiza a déclaré : « no suelo considerar las obras poéticas como un producto de escuelas poéticas. »³⁰ Ceci étant, il est possible d'identifier des mouvements artistiques, tant qu'on est conscients que l'œuvre existe au-delà d'une identification. On reconnaît dans « *Primero Sueño* » un poème baroque ou gongoriste car il partage des éléments stylistiques avec d'autres œuvres écrites dans une même période, mais « *Primero Sueño* » est avant tout une création poétique singulière. Notre approche des deux poèmes cherchera donc à comprendre comment ils

²⁵ Cf. l'intro. de José Emilio Pacheco à José GOROSTIZA, *Cauces de la poesía mexicana y otros textos*, Mexico, Universidad de Colima/UAM, 1988, p. 8.

²⁶ Mordecai S. RUBIN, op. cit., p. 205.

²⁷ « José Gorostiza: una memoria apasionada », interview à José Gorostiza par Rodolfo ROJAS ZEA, in : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI Editores, 2007, p. 528.

²⁸ *Id.*

²⁹ Ana María BENÍTEZ AGUILAR, « La búsqueda del conocimiento divino a través del intelecto. Correspondencias sorjuanescas y judeocristianas en *Muerte sin fin* », Mexico, Universidad Autónoma Metropolitana (Unidad Iztapalapa), 2004, p. 13.

³⁰ José GOROSTIZA, « Carlos Pellicer », *El Gallo Ilustrado*, supplément de *El Día*, 19 novembre 1968, p. 1. Cité à partir de : José GOROSTIZA, op. cit., p. 329.

participent à une même tradition hispanique et mexicaine du poème long, avec des inquiétudes communes, dont certaines images où le poème moderne dialogue avec le poème baroque.

*Deux auteurs, deux époques*³¹

José Gorostiza est née à Villahermosa, dans l'État mexicain de Tabasco, au climat tropical, dont l'exubérance se manifeste dans les vers de Carlos Pellicer, né dans cette même ville. Mais Gorostiza va plutôt projeter l'image d'un poète de l'intellect et de la rigueur critique, qui écrit et publie peu. Ceci étant, au fil de années, la prose de Gorostiza connaît une série de rééditions³², révélant une œuvre variée, notamment critique (mais aussi des textes qui concernent le théâtre). Lorsqu'il arrive à la ville de Mexico, en 1918, il se lie d'amitié avec le groupe de poètes qui publiera la revue *Contemporáneos*. Dans les mêmes années où paraît cette revue (1928-1931), il intègre le service diplomatique et quitte le Mexique. Au cours de sa vie, en fait, Gorostiza consacrera ses énergies à son activité professionnelle comme fonctionnaire, au point de regretter en 1969 d'avoir délaissé l'écriture.³³ Son rôle comme écrivain avait pourtant été reconnu en 1955, lorsqu'il est reçu à l'*Academia Mexicana de la Lengua*, puis en 1968, lorsqu'il reçoit le *Premio Nacional de Letras*. À noter par ailleurs que Gorostiza a vécu dans un pays marqué par une révolution sanglante, et que « Muerte sin fin » est écrit dans le contexte mondial de l'entre-deux-guerres – voire, il est imprimé le 26 septembre 1939³⁴, le même mois où la France et le Royaume-Uni déclarent la guerre à l'Allemagne, alors que cette année Gorostiza est en poste diplomatique à Rome, sous le régime de Mussolini. Le poème est composé dans un contexte historique lié à une angoisse existentielle et à la mort.

À la différence de Gorostiza, Sor Juana est connue dès son vivant pour la variété de son œuvre, représentant une des figures principales de la littérature baroque de la Nouvelle Espagne.

³¹ Cf. « Cronología establecida por Silvia Pappe », in : José GOROSTIZA, *Poesía y poética* [1988], Nanterre, ALLCA XX, Colección Archivos, 1996, p. 212-218.

³² Cf. José GOROSTIZA, *Cauces de la poesía mexicana y otros textos*, Mexico, Universidad de Colima/UAM, 1988 (articles de Gorostiza, édités par José Emilio Pacheco) ; José GOROSTIZA, *Prosa*, choix et notes de Miguel Capistrán, Mexico, CNCA, Dirección General de publicaciones, 1995 ; José GOROSTIZA, *José Gorostiza: cartas de primeros rumbos: correspondencia con Genaro Estrada*, lettres réunies par Luis Mario Schneider, Mexico, UNAM, 1991 ; José GOROSTIZA, *Poesía y poética* [1988], Nanterre, ALLCA XX, Colección Archivos, 1996 ; José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007.

³³ Cf. un interview réalisé par Sara Moirón, publié dans *El Gallo Ilustrado*, Mexico, 14 juin 1970. Cité à partir de Edelmira RAMÍREZ, « José Gorostiza en perspectiva », in : José GOROSTIZA, *Poesía y poética* [1988], Nanterre, ALLCA XX, Colección Archivos, 1996, p. XXXIV.

³⁴ La dernière page de la première édition du poème indique : « Este libro se terminó de imprimir en los talleres de la Editorial Cvltvra, República de Guatemala 96, de la Ciudad de México, el día 24 de septiembre de 1939 [...], siendo su tirada de 550 ejemplares numerados. » José GOROSTIZA, *Muerte sin fin*, Mexico, Ediciones R. Loera y Chávez, 1939, p. 73.

Elle grandit à Nepantla (dans les limites de l'actuel État de Mexico avec l'État de Morelos), puis fréquente la cour de vice-rois, avant de choisir la vie religieuse – d'abord, auprès des carmélites (en 1667), qu'elle quitte pour un couvent moins éprouvant, celui des hiéronymites (en 1669). Elle explique ce choix par le besoin de consacrer sa vie à l'étude et à l'écriture, selon les possibilités pour une femme de son époque (elle choisit ainsi le couvent plutôt que le mariage).³⁵ Le rapport de Sor Juana à l'écriture est conditionné par le fait d'être une femme, et par le contexte du couvent et de la vie religieuse. À la fin de sa vie, en 1693, elle sera contrainte par sa hiérarchie d'abandonner l'écriture et l'étude, dans une polémique qui se manifeste à travers un échange de lettres, dont sa « Respuesta a Sor Filotea », de 1691. Elle meurt à quarante trois ans, le 17 avril 1695, assistant des nonnes lors d'une épidémie. Son œuvre est variée, avec une présence forte de vers, sous des formes variées : sonnets, *romances*, *villancicos*, sans oublier des pièces théâtrales profanes ou sacrées. Elle écrit aussi un texte pour un arc triomphal consacré au vice-roi de la Nouvelle Espagne en 1680 (le Marqués de la Laguna³⁶) ou des lettres à caractère théologique. Sor Juana est perçue par ses contemporains comme un prodige, et reçoit le nom de « Décima musa ».³⁷

« Muerte sin fin » et « Primero Sueño »

« Muerte sin fin » a été publié en 1939, à Mexico, par Loera y Chávez. C'est la deuxième publication de Gorostiza, depuis le recueil *Canciones para cantar en las barcas* (de 1925³⁸, dont le ton qui dialogue avec une tradition hispanique médiévale). En fait, « Muerte sin fin » sera un des derniers poèmes publiés par Gorostiza – plus tard, *Del poema frustrado* réunit des textes épars.

Quand au texte, nous suivons la version de « Muerte sin fin » d'Arturo Cantú³⁹, qui nous semble soignée, et qui propose un décompte de vers comme un tout, alors que nous abordons « Muerte sin fin » comme un seul poème – ce n'est pas le cas dans l'édition d'Edelmira Ramírez pour la collection Archivos.⁴⁰ Nous indiquerons le titre « Muerte sin fin » entre guillemets et non pas en italiques, malgré le fait que l'œuvre fut publié à l'origine dans un seul livre et avec des

³⁵ « Entréme religiosa, porque aunque conocía que tenía el estado cosas [...], muchas repugnantes a mi genio, con todo, para la total negación que tenía al matrimonio, era lo menos desproporcionado y lo más decente que podía elegir en materia de la seguridad que deseaba de mi salvación; a cuyo primer respeto (como al fin más importante) cedieron y sujetaron la cerviz todas. » In : Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Obras completas*, Mexico, Porrúa, p. 834.

³⁶ Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Neptuno alegórico*, México, 1680.

³⁷ Cf. le titre de ses œuvres posthumes : *Fama y Obras Póstumas del Fénix de México, Décima Musa Poetisa americana*, Sor Juana Inés de la Cruz, En Madrid, En la imprenta de Manuel Ruiz de Murga, Año de 1700, présentation d'Antonio ALATORRE, Mexico, UNAM, 1995

³⁸ José GOROSTIZA, *Canciones para cantar en las barcas*, Mexico, Cvltvra, 1925.

³⁹ Arturo CANTÚ, *En la red de cristal – Edición y estudio de Muerte sin fin de José Gorostiza*, Mexico, UNAM, 1999.

⁴⁰ José GOROSTIZA, *Poesía y poética*, éd. d'Edelmira RAMÍREZ, Nanterre, ALLCA, Colección Archivos, 1996.

sections marquées par des petites capitales, car nous considérons qu'il s'agit d'un seul et même poème, et non pas de différents poèmes assemblés dans un recueil. Gorostiza a d'ailleurs choisi de ne pas inclure de titres de sections et de garder une ambiguïté par rapport aux divisions, tel qu'il l'indique à Ortiz de Montellano, qui intervient auprès de l'éditeur.⁴¹

Quand à « *Primero Sueño* », il est publié pour la première fois en 1692, dans le deuxième tome des œuvres de Sor Juana.⁴² Il est difficile de déterminer la date exacte d'écriture, car il paraît dans un ouvrage qui réunit de nombreuses pièces de Sor Juana. Dans tous les cas, il représente un pièce de maturité, qui dialogue avec l'écriture d'une autre silve gongorine, l'« *Epinicio gratulatorio al Conde de Galve* » (de 1691), et en dialogue avec des problématiques sur la connaissance ou le rêve présentes dans la « *Respuesta a Sor Filotea* » (1691).

Nous avons choisi d'utiliser l'édition de « *Primero Sueño* » préparée par le père Alfonso Méndez Plancarte.⁴³ S'il est vrai que Gorostiza a dû avoir accès à l'édition du poème publiée par Abreu Gómez dans la revue *Contemporáneos*⁴⁴, la version de Méndez Plancarte s'est imposée avec le temps comme la version de référence – ce choix nous permet de garder une cohérence avec la critique *sorjuanista*. Quant au titre du poème, Sor Juana fait référence dans sa *Respuesta a Sor Filotea* à « un papelito que llaman El Sueño ».⁴⁵ Par l'utilisation de la troisième personne du pluriel (au lieu d'une première personne), elle se retire du choix de ce titre. Le premier éditeur du poème fait un autre choix, en accompagnant le titre d'une indication de contexte littéraire : « *Primero Sueño*, que así intituló, y compuso la madre Juana Inés de la Cruz, imitando a Góngora »⁴⁶ ; « *Primero* », dans l'idée qu'il pouvait paraître un deuxième texte, à image des deux *Soledades* de Góngora. Nous donnons la priorité au titre utilisé par Ermilo Abreu Gómez⁴⁷ : « *Primero Sueño* » –

⁴¹ « Como el poema carece de títulos intermedios, esta disposición tipográfica [las versalitas], que te ruego mantener, es la única que puede dar una idea sobre la distribución arquitectónica del conjunto. » In : Lettre de José Gorostiza à Bernardo Ortiz de Montellano, Rome, 18 mai 1939. Cité à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 474.

⁴² Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Segundo tomo de las obras de sórora Juana Inés de la Cruz, monja profesa en el monasterio del señor San Jeronimo de la Ciudad de México, dedicado por la autora a D. Juan de Orúe y Orbieto, caballero de la Orden de Santiago*, Sevilla, Tomás López de Haro, 1692.

⁴³ Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *El sueño*, éd., version en prose et notes d'Alfonso MÉNDEZ PLANCARTE, Mexico, UNAM, 1989.

⁴⁴ Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, « *Primero Sueño* », éd. par Ermilo ABREU GÓMEZ, in : *Contemporáneos*, Mexico, juin-août 1928, p. 272-313.

⁴⁵ Dans sa *Respuesta a Sor Filotea*. Cité à partir de Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *El sueño*, Mexico, UNAM, 1989, p. VII.

⁴⁶ Sor Juana INÉS DE LA CRUZ, *Segundo tomo de las obras de sórora Juana Inés de la Cruz, monja profesa en el monasterio del señor San Jeronimo de la Ciudad de México, dedicado por la autora a D. Juan de Orúe y Orbieto, caballero de la Orden de Santiago*, Sevilla, Tomás López de Haro, 1692.

⁴⁷ Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, « *Primero Sueño* », éd. par Ermilo ABREU GÓMEZ, in *Contemporáneos*, Mexico, juin-août 1928, p. 272-313.

l'utilisation des guillemets cherche à nouveau à souligner qu'il s'agit d'un poème autonome, et non pas d'un recueil.

De « Muerte sin fin » vers « Primero Sueño »

Nous cherchons donc à comprendre comment, au sein de la tradition poétique mexicaine, un poème moderne, écrit dans la première moitié du XX^{ème} siècle, peut dialoguer avec un texte baroque : comment se produit une transmission culturelle, à partir de la lecture du Baroque par la modernité mexicaine. Reconnaît-on une continuité ? Et quelles sont les ruptures ? Comment la lecture du Baroque depuis la modernité actualise et en même temps transforme ce Baroque ?

« Muerte sin fin » est écrit dans les années 1930, lorsque la modernité a changé la manière de concevoir la poésie, avec une fascination pour la nouveauté. Dans le contexte hispanophone, Gorostiza est contemporain de Huidobro, de Borges, de Neruda ou de Vallejo, ainsi que des poètes de la génération de 1927. En même temps, son œuvre dialogue avec un héritage considérable, dont le Baroque. José Emilio Pacheco affirme que « “Muerte sin fin” es producto de la Revolución mexicana y resultado de tradiciones locales elaboradas durante siglos. »⁴⁸ Comment tisser, pour un poème édité en 1939, le lien intrinsèque qui le relie à une époque fondamentale pour la culture mexicaine, le XVII^{ème} siècle et, par là, à l'Espagne du Siècle d'Or ? Cette question nous renvoie aux *Soledades* de Góngora, influence évidente de Sor Juana, mais aussi à l'influence de Darío, qui est un des premiers lecteurs modernes de Góngora.

Alors que « Muerte sin fin » se compose de 775 vers, soulignons le désir des *Contemporáneos* de composer des poèmes longs, comme « Canto a un dios mineral »⁴⁹ de Jorge Cuesta, « Simbad el varado »⁵⁰ de Gilberto Owen, les poèmes sans finir « Estudio en cristal »⁵¹ ou « Sobre la contemplación y muerte de Narciso »⁵² de González Rojo, sans oublier deux poèmes qui font référence directement à Sor Juana, les deux « Sueños » de Ortiz de Montellano.⁵³ Ceci nous

⁴⁸ Introduction à : José GOROSTIZA, *Cauces de la poesía mexicana y otros textos*, UNAM, 1988, Mexico, p. 7.

⁴⁹ Publié pour la première fois un mois après la mort du poète, en 1942 : Jorge CUESTA, « Canto a un dios mineral », in : *Letras de México*, 15 sept. 1942.

⁵⁰ Publié pour la première fois dans : Gilberto OWEN, *Perseo vencido (Poemas)*, anexe à la *Revista San Marcos*, Instituto de Periodismo de la Facultad de Letras, Universidad de San Marcos, Lima 1948.

⁵¹ La première édition paraît en 1936, dans *Taller Poético*. Cf. Enrique GONZÁLEZ ROJO, *Obra completa: versos y prosa, 1918-1939*, Mexico, Siglo XXI, 2002, p. 19.

⁵² Cf. la présentation de Jaime Labastida dans : Enrique GONZÁLEZ ROJO, *op. cit.*, p. 27-28.

⁵³ Bernardo ORTIZ DE MONTELLANO, *Sueños*, Mexico, Contemporáneos, 1933. Cf. Enrique FLORES ESQUIVEL, *La imagen desollada. Una lectura del “Segundo Sueño” de Bernardo Ortiz de Montellano*, Mexico, FCE-UNAM, 2003.

invite à réfléchir sur la construction d'un poème d'une grande ampleur en rapport à sa structure interne – Gorostiza attribue une place prépondérante à cette question dans ses « Notas sobre poesía » de 1955.⁵⁴ « Primero Sueño », avec 975 vers, constitue un modèle du poème long dans la tradition mexicaine, et renvoie directement aux silves de Góngora, les *Soledades* (par exemple, la « Primera soledad » a 1091 vers). En fait, on peut lire « Muerte sin fin » comme une silve *gongorina*, de par sa facture ou des références classiques, comme l'emblématique. Au niveau formel, la silve alterne sans ordre préétabli des heptasyllabes et des hendécasyllabes. Les strophes sont en nombre variable de vers et la rime ne présente pas de schéma régulier – certains vers étant non rimés. Nous nous interrogerons sur comment Gorostiza interprète dans un esprit moderne cette métrique baroque, suivant un modèle de silve proposée par le *Modernismo*.

La composition d'un poème long de presque mille vers demande à l'auteur une vision d'ensemble et une très grande lucidité. En ce sens, le poème même peut accueillir une réflexion sur cette recherche. Si dans « Muerte sin fin », il est question des limites de la poésie, « Primero Sueño » souligne les limites de l'intelligence, qui ne peut accéder à la connaissance absolue, domaine de la divinité. Nous réfléchissons ainsi sur les limites du langage comme véhicule de la pensée. Alors qu'il est question des limites mêmes de ce qui constitue la matière poétique, le langage, comment a lieu la quête de la poésie ?

José Gorostiza propose une définition générale de la poésie : « la poesía, para mí, es una investigación de ciertas esencias –el amor, la vida, la muerte, Dios– que se produce en un esfuerzo por quebrantar el lenguaje de tal manera que, haciéndolo más transparente, se pueda ver a través de él dentro de esas esencias. »⁵⁵ Nous verrons que « Muerte sin fin » est liée de près à cette recherche, en impliquant aussi l'amour de la mort, dans la figure ironique du Diable, alors que « Primero Sueño » constitue plutôt une élévation vers Dieu. Dans ce changement de la vision du monde on peut reconnaître le dialogue profond du poème de Gorostiza avec son prédécesseur baroque, car il semble lui répondre, mais en inversant ou en détournant ses éléments. Ceci nous permettra de réfléchir sur le changement de la perception du monde entre le XVII^{ème} et le XX^{ème} siècle, notamment en ce qui concerne la divinité ou l'énonciation de l'absence de celle-ci.

⁵⁴ José GOROSTIZA, « Notas sobre poesía », dans *México en la cultura*, supplément de *Novedades*, n° 315, 3 avril 1955 ; réédité dans *Muerte sin y otros poemas*, FCE-Lecturas mexicanas, Mexico, 1987, pp. 7 à 25.

⁵⁵ « Notas sobre poesía », in : José GOROSTIZA, *Poesía y poética* [1988], Nanterre, ALLCA XX, Colección Archivos, 1996, p. 146.

À ce jour (selon nos recherches), la question est peu étudiée. Anthony Stanton a publié un article incontournable sur la question, « Sor Juana entre los Contemporáneos », de 1998.⁵⁶ Il s'agit d'une trentaine de pages, qui situe la question dans son époque et ouvre des pistes d'étude sur des sujets possible d'étude. Pour Stanton : « Será [...] en «Muerte sin fin» (1939), extenso poema de José Gorostiza, donde el diálogo que los Contemporáneos sostienen con Sor Juana llegará a su punto más intenso y fascinante. »⁵⁷ Stanton cherche à démontrer que :

los contrastes entre ambos textos son igualmente reveladores y es precisamente en estas “desviaciones” donde se puede percibir el homenaje de Gorostiza al poema de Sor Juana, oculta como una “norma” que está presente de manera explícita o implícita. “Muerte sin fin” es, en muchos sentidos, una inversión, una negación atormentada del *Sueño* y de su cosmovisión subyacente.⁵⁸

Par ailleurs, Gilberto Prado Galán rédigea « De *Muerte sin fin* al *Primero Sueño* ».⁵⁹ Il considère que « buscar parentesco entre *Muerte sin fin* y *Primero sueño* es tarea obligada a partir de la consideración de que ambos poemas son [...] cumbres de la lírica mexicana. »⁶⁰ Avec une certaine prudence, Prado Galán déclare :

Hay en el poema de José Gorostiza estrategias compositivas que evidencian, por lo menos, la admiración a la sabiduría sorjuanina. [...] La evidencia de la deuda verbal (de *Muerte sin fin* a *Primero sueño*) tiene como fin último el de ponderar, una y otra vez, las bondades de un acreedor munificente cuya riqueza fue ignorada durante siglos: *Primero sueño*, de sor Juana, obra cimera de la monja mexicana.⁶¹

⁵⁶ Anthony STANTON, op. cit., p. 279-307. Première édition complète dans Anthony STANTON, *Inventores de la tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna*, Mexico, El Colegio de México/FCE, 1998, p. 63-89. Une version réduite de l'essai fut publié comme « *Muerte sin fin* en la estela del Sueño », dans José GOROSTIZA, *Poesía y poética* [1988], Nanterre, ALLCA XX, Colección Archivos, 1996, p. 305-320.

⁵⁷ Anthony STANTON, « Sor Juana entre los Contemporáneos » [1998], in : Álvaro RUIZ ABREU (coord.), *Crítica sin fin*, Mexico, Sello Bermejo-CONACULTA, 2004, p. 291.

⁵⁸ *Ibid.*, 2004, p. 295.

⁵⁹ Gilberto PRADO GALÁN, « De *Muerte sin fin* al *Primero Sueño* », in : Sergio FERNÁNDEZ (coord.), *Los empeños. Ensayos en homenaje a Sor Juana Inés de la Cruz*, Mexico, UNAM, 1995, p. 183-189.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 183.

⁶¹ *Id.*

À partir de cet article, Tarsicio Herrera Zapién écrivit la note « *Muerte sin fin*, un homenaje al *Primero sueño* »⁶², qui est essentiellement une synthèse du texte de Prado Galán, en prolongeant brièvement la question. Il existe aussi quatre pages consacrés à « *Muerte sin fin* » et « *Primero Sueño* » par Evodio Escalante, dans un ouvrage sur le poème de Gorostiza en 2001.⁶³ Escalante se centre sur une approche comparative des deux poèmes par rapport à la connaissance et à l'évolution du « je poétique ». En ce sens, Ana María Benítez, sous la direction d'Evodio Escalante, a rédigé un mémoire de « Licenciatura en Letras Hispánicas » en 2004, qui consacre trente pages au sujet, autour de « *La búsqueda del conocimiento divino a través del intelecto. Correspondencias sorjuanescas y judeocristianas en Muerte sin fin* ».⁶⁴

Les étapes

Nous développerons cette étude sur la relecture du Baroque par la modernité, centrée plus particulièrement sur les liens entre « *Muerte sin fin* » et « *Primero Sueño* », en quatre étapes.

Tout d'abord, en situant la question d'un point de vue temporel, par rapport à l'histoire de la poésie mexicaine, ce qui nous permettra de montrer que Gorostiza participe d'un mouvement ample de relecture du Baroque entre al fin du XIXème et le début du XXème siècle, qui s'accompagne aussi d'une relecture de Góngora, en dialogue avec la tradition hispanique.

Nous verrons ensuite que cette continuité se manifeste notamment à travers une question formelle : « *Primero Sueño* » est une silve, dans la lignée des *Soledades* de Góngora. Nous commenterons le lien du poème de Gorostiza avec cette tradition, pour montrer qu'il l'actualise à partir de l'adaptation *modernista* de la silve.

Dans une troisième étape, nous montrerons que les deux poèmes, centrés sur une réflexion sur les limites de l'intellect, sont aussi liés dans l'expression d'un *desengaño* face à la connaissance.

Avec le quatrième et dernier mouvement, nous prolongerons cette réflexion sur la pensée à partir du rêve et de la mort, comme états particuliers de la conscience, montrant comment « *Muerte sin fin* » dialogue avec des images classiques présentes dans « *Primero Sueño* », mais en les transformant à partir d'un sentiment moderne, et développant finalement un récit de la destruction de la création, dont le créateur lui-même.

⁶² Tarsicio HERRERA ZAPIÉN, « *Muerte sin fin*, un homenaje al *Primero sueño* », dans *Literatura Mexicana*, Mexico, vol. XVI, n.1, 2005, p. 145-152.

⁶³ Evodio ESCALANTE, *José Gorostiza, entre la redención y la catástrofe*, Mexico, UNAM, 2001, p. 152-155.

⁶⁴ Ana María BENÍTEZ, « *La búsqueda del conocimiento divino a través del intelecto. Correspondencias sorjuanescas y judeocristianas en Muerte sin fin* », Mémoire de Licence dirigée par Evodio Escalante, Mexico, Universidad Autónoma Metropolitana (Unidad Iztapalapa), 2004. Étonnamment, cette thèse ne répertorie pas l'article de Stanton.

Partie I

Continuités et ruptures : le Baroque depuis la modernité

Changements et tendances

Nous chercherons à comprendre ce qui sépare l'époque de Sor Juana de celle de Gorostiza. Ou, dit autrement, ce qui permet d'aller du début du XX^{ème} siècle de Gorostiza vers le XVII^{ème} siècle de Sor Juana. Notre étude comporte ces deux mouvements : l'un régressif dans le temps, à partir de l'intérêt manifeste pour la nonne hiéronymite exprimé par les poètes mexicains de la première moitié du XX^{ème} siècle ; l'autre, linéaire, suivant une chronologie historique axée sur des changements culturels entre les XVII^{ème} et XX^{ème} siècles. Les deux mouvements sont révélateurs.

La relecture de Sor Juana au début du XX^{ème} siècle nous invite ainsi à deux analyses parallèles : d'une part, l'appréciation de la littérature baroque au cours des XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles, afin de montrer la rupture de la tradition qui sépare les *Contemporáneos* de Sor Juana. D'autre part, il s'agit d'analyser comment les *Contemporáneos*, et en particulier Gorostiza, comprennent leur propre tradition : c'est-à-dire, comment ils lisent le Baroque, mais aussi les deux siècles qui les séparent du Baroque. Nous verrons que, pour eux, le XVIII^{ème} et le XIX^{ème} siècle constituent une rupture de la tradition poétique, car ils ne sont pas une influence littéraire pour eux.

En effet, deux siècles et demi s'interposent entre la parution de « Muerte sin fin » et « Primero Sueño ». Au cours du XVIII^{ème} et du XIX^{ème} siècle, il est possible de constater une rupture des goûts et une condamnation récurrente de certains traits caractéristiques du goût baroque, et en particulier le style *culterano*.⁶⁵ Le contexte dans lequel José Gorostiza a lu l'œuvre de Sor Juana hérite des lectures de la poésie baroque au cours des XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles, ainsi qu'au début du XX^{ème} siècle. Pour comprendre comment José Gorostiza a pu lire la littérature baroque, il nous faudra parcourir les différents changements qui séparent les deux périodes, ainsi que les jugements portés sur le Baroque, pour comprendre l'héritage critique reçu au début du XX^{ème} siècle.

65 Nous parlerons surtout du style *culterano*, qui s'applique de manière plus spécifique à Góngora et ses continuateurs (cf. l'explication de Dámaso Alonso dans : Luis de GÓNGORA, *Soledades*, éd. Dámaso ALONSO, Madrid, *Revista de Occidente*, 1927). Le *conceptismo* est un terme plus générique, qui peut désigner la poésie de Quevedo ; Gracián le définit, dans *Agudeza y arte de ingenio*, comme « un acto del entendimiento que expresa la correspondencia que se halla entre los objetos. » (cf. María Teresa HERNÁNDEZ, « La teoría literaria del conceptismo en Baltasar Gracián », *E.L.U.A.*, n. 3, 1985-1986, p. 7-46).

La notion de continuité en littérature

Nous étudierons donc le mouvement qui permet d'aller depuis le début du XX^{ème} siècle vers le Baroque. Mais il s'agira aussi, au cours de cette première partie, de comprendre comment les évolutions de la littérature s'articulent : comment au long des siècles les caractéristiques d'une certaine époque sont acceptées ou décriées par l'époque suivante, voire revendiquées explicitement deux siècles plus tard.

Dans la première moitié du XX^{ème} siècle, les avant-gardes ont prôné un renouveau complet du paysage poétique, et vivent un processus particulier lié à la première guerre mondiale et, au Mexique, à la Révolution, comme le signale José Gorostiza en 1925 : « la crisis literaria de posguerra, una crisis temática que condujo naturalmente a las alteraciones formales »⁶⁶. Pour Gorostiza, il s'agit surtout d'un changement des formes poétiques, mais pas du fond, qui pour Gorostiza reste classique. Nous verrons ainsi que la position des *Contemporáneos* au Mexique, dans ce contexte de renouveau, ne perd pourtant jamais de vue le socle de la tradition. Dans un contexte qui a fait du nouveau et de l'originalité un culte, les *Contemporáneos*, quoiqu'ils aient transformé leur milieu littéraire, ont une focalisation plutôt classique et universaliste de la transmission culturelle.

La tradition équivaut ainsi à une transmission (une véritable « entrega »⁶⁷), qui est en même temps marquée par des interruptions dans un contexte chronologique continu. La transmission culturelle s'effectue dans le contexte d'une tradition de ruptures et de récupérations. Ou, comme souligne Alfonso Reyes : « la historia literaria nos dice que éstos son fenómenos de vaivén, y nada es más peligroso que considerar todos los procesos anteriores como caminos destinados a rematar definitivamente en este punto, en esa casualidad que nosotros representamos. »⁶⁸

Qu'entendre donc par continuité en poésie ? Nous voulons signaler par ce mot l'existence d'une tradition commune à ceux qui exercent l'art des vers, qui s'appuie sur une connaissance de l'œuvre des poètes précédents et sur la conscience de la continuité qui existe entre les uns et les autres à travers le temps. Ceci implique, pour tout créateur de vers, le besoin de se chercher et de se définir (définition toujours changeante) une tradition, en choisissant des œuvres qui seront considérées comme des moments marquants, et qui sont vouées à être réactualisées par des lectures

⁶⁶ José GOROSTIZA, « Juventud contra molinos de viento », *La Antorcha*, t. I, n. 17, 24 janvier 1925. Cité à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 251.

⁶⁷ Cf. Joan COROMINAS, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 1994, p. 577.

⁶⁸ Alfonso REYES, « Contestación de Alfonso Reyes al discurso de José Gorostiza », in : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, *op. cit.*, p. 519.

au fil des siècles. Ce choix est propre de chaque époque : il est révélateur des goûts et des mouvements d'idées.

Il existe pour chaque période des caractéristiques qui font que l'on peut reconnaître une certaine couleur, un ton, un goût. En étudiant le mouvement qui va de la modernité vers le Baroque, nous montrerons que la poésie lettrée en langue espagnole, après les splendeurs du Siècle d'or, et lorsque les dernières lueurs baroques s'éteignirent (dernières lueurs dont Sor Juana est un feu d'une grande intensité), connut une époque qui est peu étudiée de nos jours, et qui est souvent considérée comme décadente ou irrégulière. De ce point de vue, le XVIII^{ème} siècle, et une partie importante du XIX^{ème} siècle, correspondraient à un épuisement des lettres hispaniques, ce qui, pourrait-on penser, aurait compromis le passage d'une tradition poétique entre le Baroque et la modernité. Sans juger de la véritable qualité des œuvres composées dans cette période, nous nous interrogerons autour de ce possible manque de continuité dans la poésie en espagnol entre l'époque de Sor Juana et de Gorostiza, pour comprendre comment se produit la transmission de l'œuvre de Sor Juana dans le contexte de la tradition littéraire mexicaine moderne.

« *Modernité* » et « *Baroque* »

Prétendre pouvoir fournir une définition fixe et définitive d'un phénomène aussi variable qu'un courant littéraire (comme la poésie moderne ou baroque) dépasse nos recherches.⁶⁹ Nous nous basons plutôt sur la vision que transmet Gorostiza de la modernité et du Baroque, ainsi que de sa propre tradition littéraire.

En ce sens, il faut prendre en compte que la séparation du temps historique en époques est arbitraire et répond à un besoin de visualisation du phénomène intangible du temps. Les divisions répondent à des critères variés, qui impliquent des sphères culturelles, politiques ou juridiques, et qui correspondent par ailleurs à des zones géographiques précises (une région, un pays ou un continent partageant des traits communs marquants). Pour des raisons évidentes, nous donnerons la priorité à des divisions temporelles correspondant à des faits culturels et, plus précisément, littéraires. Par ailleurs, le sujet qui nous intéresse implique deux États – l'État colonial espagnol du XVII^{ème} siècle et l'État mexicain contemporain –, ce qui nous situe dans deux contextes distincts, avec des rapports différents à leur époque et au reste du monde, quoique l'espace reste le même – le Mexique. En ce sens, il faut souligner un déplacement de référent politique et culturel, de l'Espagne

69 Sauf dans le cas d'un style qui se définit lui-même à travers des textes théoriques, comme les manifestes avant-gardistes, ce qui de toute façon ne permet que la paraphrase de ces textes, car une œuvre d'art accomplie ne se limite pas un manifeste.

et l'Europe pour Sor Juana vers une vision plus ouverte vers l'Europe dans son ensemble et vers le reste du continent (voire vers l'Asie) pour Gorostiza.

Nous rattachons l'œuvre de José Gorostiza à la modernité. Nous utilisons ce mot (« modernité ») pour désigner la période qui commence avec Baudelaire⁷⁰ et qui s'étend (les estimations sont variables) jusqu'aux années 1970-1980, lorsque débute ce que l'on peut désigner comme la post-modernité. Pour l'historien, en Occident, l'époque moderne correspond à la période qui s'écoule entre l'arrivée de Christophe Colomb en Amérique et la Révolution Française.⁷¹ Vient ensuite l'époque contemporaine, qui est la nôtre, et qui dans l'historiographie française commence avec la Révolution Française au XVIII^{ème} siècle, et qui peut se situer au Mexique lors de l'indépendance. En ce sens, nous entendons parler de l'époque moderne en littérature (et non pas selon la division historique en rigueur aujourd'hui), et préférons ainsi situer la « modernité » à l'aube du XIX^{ème} siècle.

Le substantif « modernité » en français, selon le CNRTL, apparu dans la plume de Chateaubriand en 1848, comme « caractère de ce qui est moderne ».⁷² Il sera repris par Baudelaire par la suite pour désigner l'art de son époque, et réapparaîtra souvent dans la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle. Jusqu'à l'actualité, il reste lié aux notions d'originalité et de nouveauté, respectant en ceci l'étymologie latine de l'adjectif « moderne » (selon la RAE : « *modernus*, de *hace poco*, *reciente* »⁷³). Le mot « modernité » connaît ainsi un usage ample ; comme le remarque Henri Meschonnic : « Il y a dans le mot modernité autant d'acceptions que de stratégies. Elles mêlent ou confondent, sans en avoir les effets souvent, la modernité en art, la modernisation technique et industrielle, les changements de la vie en société dus à cette modernisation et à l'urbanisation. »⁷⁴ C'est ce sens-là qu'attribue Chaplin, par exemple, à la modernité, dans son influant film de 1936, *Modern Times*, trois années avant la publication de « Muerte sin fin ». Le mot est dans l'air du temps.

Ceci représente un changement – au moins dans l'objectif des créateurs – par rapport à l'approche de Sor Juana et la mentalité ancienne qui, selon la métaphore attribuée à Bernard de

70 Cf. Dominique RINCÉ, *Baudelaire et la modernité poétique*, Paris, PUF, 1984.

71 Cette division historique est associée aujourd'hui au nom de Christophorus Cellarius (1638-1707), érudit allemand qui la popularisa dans son *Historia Medii Aevi a temporibus Constanini Magni ad Constantinopolim a Turcis captam deducta*, publiée à Jena en 1688.

72 Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. Cf. CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'outre-tombe*, t. 4, Paris, Penaud Frères, 1848, p. 183.

73 Real Academia Española, <http://buscon.rae.es> (consulté le 5 janvier 2010).

74 Henri MESCHONNIC, *Pour sortir du postmoderne*, Clamecy, Klincksieck, 2009, p. 7.

Chartres, voulait avancer « sur des épaules de géants » : avec l'appui des classiques. Pourtant, nous verrons que, par leur approche universaliste de l'art, José Gorostiza et Sor Juana ont une vision à maints égards commune de la tradition.

Par ailleurs, arrêtons-nous sur le mot « baroque » lui-même. Ce mot, « baroque », s'est imposé aujourd'hui pour désigner le mouvement culturel qui suit la Renaissance et qui précède Les Lumières. L'époque baroque reçoit le nom que nous lui connaissons aujourd'hui *a posteriori* : la nomination d'une époque et d'un mouvement culturel est symptomatique du regain d'intérêt qu'elle suscite. La période qui suit le Baroque, marquée par un esprit rationnel, baptise ces décennies du nom de « baroque » avec une intention critique, voire même ironique ou péjorative. En effet, « baroque » conjugue, selon Corominas, deux mots liés à l'absurde ou à l'irrégulier : « 2a mitad S. XVIII: resultante de la fusión de *Barocco*, nombre de una figura de silogismo de los escolásticos, y tomado por los renacentistas como prototipo del raciocinio formalista y absurdo con *baroque*, adjetivo aplicado a la perla de forma irregular, 1531 ». ⁷⁵ Ce n'est qu'à la fin du XIX^{ème} siècle que la critique d'art reprend le terme de « Baroque », mais cette fois-ci sans la connotation péjorative. En France, il faut attendre l'année 1878 pour que le *Dictionnaire de l'Académie Française* reconnaisse le mot « baroque » pour désigner le courant artistique qui succède à celui de la Renaissance. De manière générale, citons l'effort du critique d'art suisse Heinrich Wölfflin (1864-1945), dans son ouvrage *Renaissance et Baroque* (1888). ⁷⁶ La relecture de Sor Juana (ou de Góngora) au début du XX^{ème} siècle va de pair avec cet intérêt général pour le Baroque.

Un pont entre la modernité et le Baroque

Le mot « Baroque », donc, désignait à l'origine quelque chose d'absurde ou d'irrégulier. Avec cette caractérisation péjorative, il fut disqualifié par le rationalisme du XVIII^{ème} siècle, ce qui s'applique en particulier au style *culterano* gongoriste. Pourtant, il y aura un regain d'intérêt pour le Baroque (de Góngora et de Sor Juana) au cours du XX^{ème} siècle. Nous soutenons dans notre thèse qu'il existe, concernant la poésie mexicaine, un pont entre le Baroque et la modernité. Ou, plutôt, un pont qui va de la modernité vers le Baroque. Il s'agit d'un intense parcours de relectures, rééditions, pour parvenir à s'approprier des œuvres mises de côté. Les poètes mexicains ont été motivés par la poésie baroque (ce qui fut en partie une redécouverte), notamment d'Espagne et de la Nouvelle Espagne. La réédition de l'œuvre de Sor Juana est révélatrice de cet intérêt. Nous

⁷⁵ Joan COROMINAS, op. cit., p. 88. Le *Diccionario de Autoridades* signale « barrueco » comme une « perla desigual, y de infimo valor » (*Diccionario de la lengua castellana*, vol. 1 A-B, Madrid, Academia Española, 1726, p. 568).

⁷⁶ Heinrich WÖLFFLIN, *Renaissance et Baroque*, Paris, Le Livre de Poche, 1961.

analyserons comment ce pont se construit, en étudiant en même temps la distance qui sépare la modernité et le Baroque, pour comprendre ce que les poètes modernes ont dû parcourir pour renouer le lien avec un héritage culturel souvent délaissé par leurs prédécesseurs.

Les poètes mexicains de la première moitié du XX^{ème} siècle se sont retrouvés face à une condamnation du courant *culterano*, qui s'est produit au cours des XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècle. Comme le précise Anthony Stanton, l'œuvre de Sor Juana ne fut pas comprise au cours de ces siècles :

Enterrada en el olvido durante más de siglo y medio, Sor Juana sufrió la reacción neoclásica del siglo XVIII y los prejuicios literarios e ideológicos de los románticos decimonónicos. Ambas escuelas veían en su obra la decadencia alambicada del gongorismo y del culteranismo, términos estos sinónimos de casi cualquier vicio: afectación, extravagancia, oscuridad, mal gusto, pedantería, amaneramiento, aberración y hasta locura.⁷⁷

Sor Juana reçoit des critiques proches de celles reçues par le gongorisme en général.

La poésie baroque en espagnol du XVII^{ème} siècle fut marquée de toute évidence par l'œuvre de Góngora, ce qui implique l'usage d'une série de faits littéraires communs à un grand nombre d'auteurs. « *Primero Sueño* » est un poème composé dans la lignée du gongorisme, style qui a profondément imprégné les lettres hispanique du XVII^{ème} siècle. Nous éviterons, ceci étant, une analyse développée de l'influence de Góngora dans la poésie de Sor Juana – le lecteur peut consulter l'ouvrage de Rosa Perelmutter : *Noche intelectual: la oscuridad idiomática en el Primero Sueño*.⁷⁸

Nous verrons comment le courant *culterano*, incarné par Góngora et ses *Soledades*, fut par la suite blâmé, et comment l'œuvre de Sor Juana fut blâmée elle aussi dans ce même élan. Le XVIII^{ème} siècle et (surtout) le XIX^{ème} siècle rejettent souvent le courant *culterano*, le considérant obscur – on ne tolère pas, par exemple, les énigmes dans les vers ou les licences esthétiques propres des vers *gongoristas*.

L'intérêt pour Góngora (pour le Góngora *culterano* des *Soledades* ou le « Polifemo », particulièrement) se manifeste à nouveau à la fin du XIX^{ème} siècle avec Rubén Darío (qui découvre

⁷⁷ Anthony STANTON, op. cit., p. 279.

⁷⁸ Rosa PERELMUTTER, *Noche intelectual: la oscuridad idiomática en el Primero Sueño*, Mexico, UNAM, 1982.

Góngora à travers Verlaine⁷⁹) ; cet intérêt se prolonge ensuite en 1927, au cours des célébrations du troisième centenaire de Góngora en Espagne, lorsque, la génération de poètes espagnols dits de 1927 se consolide.⁸⁰ Parmi les membres de cette génération, Gerardo Diego (un poète) et Dámaso Alonso (poète, mais aussi philologue) sont particulièrement motivés par l'œuvre de Góngora. Par ses rapports avec la littérature baroque, la génération de 1927 a des traits communs avec le groupe de *Contemporáneos* et leur publication en 1928 de la première édition critique de « *Primero Sueño* », préparée par Ermilo Abreu Gómez. Ainsi, la réhabilitation de Góngora et de Sor Juana, en Espagne et au Mexique, s'accompagne-t-elle d'une relecture générale, par des poètes et des philologues du début du XX^e siècle, des poèmes *culteranos* du XVII^e siècle.

Nous étudierons, donc, pourquoi et comment le courant *culterano* fut blâmé au cours des XVIII^e et XIX^e siècles, pour analyser dans quel contexte l'œuvre de Sor Juana suscite à nouveau de l'intérêt au début du XX^e siècle. Nous espérons comprendre ainsi comment José Gorostiza et les *Contemporáneos* ont redécouvert cette œuvre.

Réhabilitation de l'œuvre de Sor Juana par les Contemporáneos

Les rééditions de l'œuvre de Sor Juana sont symptomatiques d'une absence et d'une réapparition sur le devant de la scène littéraire mexicaine. Malgré de nombreuses éditions et rééditions à la fin du XVII^e et au début du XVIII^e siècles (entre 1680 et 1725), l'œuvre de Sor Juana ne fut plus rééditée jusqu'au début du XX^e siècle. De nombreuses éditions se sont alors succédées jusqu'à l'édition des œuvres complètes par le Fondo de Cultura Económica (entre 1951 et 1957), dirigée par le père Alfonso Méndez Plancarte.

En ce qui concerne la relecture moderne de Sor Juana, il faut remarquer que celle-ci a été préparée par une relecture préalable de Góngora, comme le met en évidence Anthony Stanton : « Es evidente que el acercamiento más ecuaníme a Sor Juana exigió la previa valorización de Góngora, proceso que llegó a su apogeo en 1927, año del tercer centenario de su muerte. »⁸¹ Dans ce processus de récupération de Sor Juana – de réédition et de relecture de son œuvre, ainsi que de travail biographique –, on distingue deux principaux groupes : d'abord, la génération de *l'Ateneo de*

79 Cf. Dámaso ALONSO, « Góngora y la literatura contemporánea », in : *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid, Gredos, 1970 ; Emilio CARRILLA, « Rubén Darío y Góngora », *Estudios sobre Rubén Darío*, Mexico, FCE, 1968.

80 Comme indique José María Capote Benot : « En el año 1927 se celebraba [...] el tercer centenario de la muerte de Góngora. Un grupo de jóvenes poetas es invitado por el Ateneo de Sevilla [...]. Allí están Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Luis Cernuda [...], Jorge Guillén, Chabás, José Bergamín, Manuel Altoaguirre..., casi todos los componentes más señalados del grupo » (« Introducción » à : Luis CERNUDA, *Antología*, Madrid, Cátedra, 2002, p. 16).

81 Anthony STANTON, op. cit., p. 279.

la Juventud, avec des intellectuels tels qu'Alfonso Reyes ou Pedro Enríquez Ureña, intéressés aussi par Góngora et le baroque en général – il nous faut également considérer deux publications d'œuvres de Sor Juana par Manuel Toussaint, dont une dans sa maison d'édition Cvltvra.⁸² Ensuite, les *Contemporáneos*, qui ont réservé des pages de leur revue pour la publication de la première édition moderne de « *Primero Sueño* », préparée et commentée par Ermilo Abreu Gómez – sans oublier les sonnets de Sor Juana éditées par Xavier Villaurrutia, en 1931.⁸³ Nous analyserons comment l'œuvre de Sor Juana a été abordée par ces deux groupes d'intellectuels mexicains.

Littérature et nationalisme

La relecture de Sor Juana par de nombreux écrivains mexicains, dont notamment les *Contemporáneos*, se produit dans un contexte idéologique précis : l'exacerbation des nationalismes au début du XX^{ème} siècle. Au Mexique, ce phénomène s'allie à une des révolutions les plus marquantes (et les plus longues) du siècle, qui aboutit à des gouvernements censés représenter ses principes. Parallèlement, toute une culture artistique se développe autour des symboles de cette époque. Dans le contexte nationaliste et révolutionnaire (ou post-révolutionnaire, selon le point de vue, si on considère que le mouvement se prolonge dans les années 1920), une série d'écrivains attaque les *Contemporáneos* en dénonçant un manque d'attachement à la littérature nationale.

De son côté, le groupe de poètes mexicains proche de Gorostiza a une vision explicitement universaliste de la tradition. Cette génération considère que la tradition mexicaine s'est construite en dialogue permanent avec d'autres régions culturelles, dont l'Europe. En ce sens, la notion de « continuité » est à comprendre dans leur cas à partir d'un point de vue ample, quoiqu'avec un attachement particulier pour certains auteurs mexicains et un choix, révélateur dans leur vision, de ce qui est universel. Cette question nous concerne de près, car la relecture de Sor Juana implique des enjeux identitaires : publier à nouveau l'œuvre de la nonne hiéronymite fait intervenir la revendication d'une tradition mexicaine ; mais cette revendication se fit en appelant à inclure Sor Juana dans la littérature universelle car, pour les *Contemporáneos*, c'est la littérature universelle qui constituait leur tradition.

Ainsi, nous verrons que le concept d'identité pour Gorostiza dépasse le contexte géographique mexicain. En tant qu'exemple, nous commenterons l'approche du théâtre par

82 Sor Juana Inés de la Cruz, *Poesías escogidas*, éd. Manuel Toussaint, Mexico, Cvltvra, 1916 ; Sor Juana Inés de la Cruz, *Poemas inéditos, desconocidos o muy raros de Soror Juana Inés de la Cruz, la Décima Musa*, « descubiertos y recopilados por Manuel Toussaint », Mexico, Manuel León Sánchez, 1926.

83 Sor Juana Inés de la Cruz, *Sonetos*, éd. et notes de Xavier Villaurrutia, Mexico, Editorial La Razón, 1931.

Gorostiza à travers un projet social (le « Teatro de orientación »⁸⁴), qui développe une vision identitaire de l'art et situe explicitement Sor Juana dans un contexte culturel universaliste. En fin, pour conclure sur le passage d'une tradition, nous finirons cette première partie de notre étude en analysant un projet de Gorostiza lié à la publication d'une bibliothèque d'auteurs mexicains. Grâce à ce texte, de 1931, nous pourrions découvrir la vision de José Gorostiza d'une tradition dans la littérature mexicaine à travers les siècles, et le rôle joué par Sor Juana Inés de la Cruz.

84 José GOROSTIZA, Xavier VILLARRUTIA, « Proyecto de trabajo Teatro Orientación », Mexico, 29 avril 1932.

Chap. I – Une continuité problématique

Nous nous interrogerons sur la transmission d'une tradition littéraire entre le Baroque et la modernité. Avec l'*Ilustración* et son goût néo-classique, puis, surtout, le Romantisme, la littérature baroque hispanique – en particulier, dans sa dimension gongoriste – fut souvent blâmée, accusée de « décadence » et d'hermétisme futile. Pourtant, le Baroque sera relu au début du XX^{ème} siècle, soit par les *Contemporáneos* au Mexique, soit par la génération de 1927 en Espagne.

En ce qui concerne la continuité de la littérature entre le Baroque et la modernité, nous éviterons de nous prononcer sur une crise de la littérature espagnole. De fait, l'Espagne connaît une crise du point de vue territorial, qui culmine avec les guerres d'indépendances américaines, d'abord en 1821, puis avec la débâcle de 1898. Pourtant, il est moins évident de s'exprimer sur l'existence d'une crise en ce qui concerne la poésie (et la culture en général) : c'est un jugement forcément subjectif, la qualité d'une œuvre n'étant pas quantifiable. Nous nous limiterons donc à commenter la vision de la tradition littéraire dont Gorostiza a pu hériter et prolonger pendant la première moitié du XX^{ème} siècle, pour montrer sa perception de la création littéraire en espagnol des XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles. Nous verrons que l'*Ilustración* et le Romantisme espagnol sont perçus comme une période de rupture qui sépare le Baroque et le XX^{ème} siècle.

Que faire donc de ces deux siècles ? S'agit-il d'un temps vide qui sépare la poésie baroque et de la poésie moderne ? Nous pensons qu'il serait trop facile de se soustraire à la présence de deux siècles, par ailleurs riches pour la poésie en d'autres latitudes. Par rapport au XIX^{ème} siècle mexicain, force est de citer deux figures poétiques lues au début du XX^{ème} siècle comme faisant partie de l'identité nationale : José Manuel Othón et Salvador Díaz Mirón. Mais il est très rare que d'autres poètes hispanophones ayant écrit entre la période Baroque et le XX^{ème} siècle soient cités par les *Contemporáneos*, qui s'intéressent pourtant aux Lumières ou au romantiques d'autres latitudes qu'espagnoles.

Il y a de fait une continuité, car des recueils de poèmes continuent d'être publiés en espagnol. La rupture, si elle existe, se produit au niveau de l'impact que ces recueils ont pour les lecteurs des périodes postérieures. Impact qui s'avère faible en ce qui concerne la poésie des XVIII^{ème} et la première partie du XIX^{ème} siècle pour les lecteurs du XX^{ème} siècle. Comme

l'indique la théorie de la réception élaborée par l'École de Constance, les textes existent et ont une présence stable sur le papier, tant qu'ils ne disparaissent pas ; les lectures, au contraire, sont variables, souvent éphémères, toujours plurivoques et dépendent d'un contexte spacio-temporel précis.⁸⁵ Nous analyserons l'impact de l'œuvre de Sor Juana, et du Baroque, auprès de leurs lecteurs mexicains du début du XXème siècle : les *Contemporáneos*.

Nous envisageons quatre approches à la transmission du Baroque entre le XVIIème et le XXème siècles : d'abord, une réflexion autour du concept même de continuité par rapport à l'exigence moderne d'originalité. Nous présenterons ensuite les spécificités du baroque mexicain, pour analyser dans un troisième et quatrième moments la réaction néo-classique, puis romantique, face à l'héritage baroque, afin de mesurer le contexte de réception de l'œuvre de Sor Juana au début du XXème siècle.

A. Notions générales sur la continuité

Deux siècles et demi séparent la publication de « Muerte sin fin » et « Primero Sueño ». Pour analyser la réception de Sor Juana au début du XXème siècle, ainsi que la transmission d'une tradition de lectures de Sor Juana entre le XVIIème et le XXème siècle, nous commencerons par réfléchir autour du concept même de siècle, du point de vue culturel et, plus précisément, littéraire. Ceci nous mènera à réfléchir sur les mouvements littéraires liés à Sor Juana et à José Gorostiza (le « Baroque » et la « modernité »). Cette analyse se fera au travers de la compréhension que peut avoir une époque du phénomène du temps, pour étudier ensuite un concept propre de la modernité à travers le regard de la mentalité baroque : la recherche de l'originalité.

85 Cf. Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978 ; et Wolfgang ISER, *L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, P. Mardaga, 1985.

1. Notion culturelle de « siècle »

Publié à Mexico en 1940, « Muerte sin fin » est un chef d'œuvre de la modernité mexicaine. Dans cette même ville fut écrit « Primero Sueño », chef d'œuvre, lui aussi, mais du Baroque américain – un Baroque tardif : « Primero Sueño » fut écrit dans la deuxième moitié du XVII^{ème} siècle en Nouvelle Espagne, lorsque la période baroque touchait à sa fin dans la péninsule ibérique.

Ces deux poèmes sont séparés par un laps de temps qui correspond, dans la logique du calendrier chrétien grégorien, aux XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles. Quoique la mention des siècles n'est qu'indicative, elle aide à construire une conception théorique des événements, ainsi qu'une vision linéaire du temps (que ce soit en allant du Baroque au XX^{ème} siècle, ou de la modernité vers le Baroque). Elle permet ainsi de situer nos réflexions dans un cadre théorique déterminé. Ceci se justifie par ailleurs du fait que Sor Juana et Gorostiza vivent dans un univers qui évolue quotidiennement dans cette conception linéaire (et non pas, par exemple, dans une vision circulaire du temps). Ceci étant, pour nuancer ces propos, force est de rappeler que pour Sor Juana, dans le contexte du couvent, ce temps est par ailleurs scandé par des horaires liturgiques, alors que Gorostiza travaille surtout comme fonctionnaire dans un contexte laïque. Nous reviendrons plus loin, de manière précise, sur les différentes visions spirituelles du monde véhiculées par « Muerte sin fin » et « Primero Sueño ».

Définissons, brièvement, ce qu'on comprend comme « XVIII^{ème} » et « XIX^{ème} » siècles. Quoiqu'un siècle corresponde à des dates précises sur un calendrier, il existe aussi une notion théorique du siècle, qui permet d'entrevoir dans le XVIII^{ème} siècle un ensemble d'événements qui ne correspondent pas forcément aux limites chronologiques préétablies, car ils peuvent se prolonger ou se finir avant, mais restent pourtant attachés aux grands mouvements du siècle. Par exemple, nous pouvons faire appel à la notion de « Siècle d'or » espagnol, qui correspond dans l'usage à la période qui va de la Renaissance à la période baroque, englobant presque deux siècles chronologiques. Joseph Pérez rappelle ceci par rapport au XVIII^{ème} siècle espagnol : « Raramente los siglos coinciden exactamente con sus límites cronológicos. En España, el siglo XVIII comienza hacia 1680 [...]. Podríamos cerrarlo con la muerte de Carlos III, en 1788, pero la verdadera ruptura se sitúa [...] con los primeros ecos de la Revolución francesa ».⁸⁶

L'époque identifiée comme XVIII^{ème} siècle est connue notamment comme « Siècle des Lumières », comme conséquence du mouvement des Lumières qui s'y est amplement développé, notamment en France. En Espagne, elles correspondent à l'*Ilustración*. L'esprit rationaliste de

86 Joseph PÉREZ, *Historia de España* [1996], Barcelone, Editorial Crítica, 2006, p. 311.

L'*Ilustración* espagnole se sépare progressivement de l'exubérance baroque, quoique les auteurs du Siècle d'or deviennent des classiques, comme nous le verrons autour du *Diccionario de Autoridades*, publié au cours du XVIII^{ème} siècle en Espagne par la Real Academia de la Lengua. En ce qui concerne le Mexique, certaines manifestations littéraires qui sont à la mode dans la péninsule ibérique parviendront au continent américain avec un certain décalage temporel. En ce sens, la littérature Baroque se prolonge en Amérique au cours du XVIII^{ème} siècle, comme le signale Pedro Henríquez Ureña : « América persiste en su barroquismo cuando España lo abandona para adoptar las normas del clasicismo académico. En nuestro siglo XVIII, durante largo tiempo persiste el culto a los maestros del siglo anterior. »⁸⁷ Alfonso Reyes, quant à lui, rappelle que l'influence de Góngora se prolonge dans le temps : « la perduración del gongorismo fue notable en la Nueva España ».⁸⁸ Il nous faudra donc manier avec prudence la mention des siècles, en gardant à l'esprit que cette mention est uniquement indicative, et qu'un mouvement peut s'étendre d'un point de vue chronologique.

Par ailleurs, le XIX^{ème} siècle est associé au Romantisme, mouvement qui connu en Espagne un développement moins fort que dans d'autres pays européens. Le Romantisme est reconnaissable très vite en Allemagne puis en France, ayant pour précurseurs Goethe ou Rousseau. En Espagne, il est tardif et se voit confronté, dans la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle, à la poussée du Réalisme. En Amérique, il est lié aux indépendances et à l'esprit nationaliste du XIX^{ème} siècle, lorsque les différents États du continent se forment une identité propre.⁸⁹ Au cours du XIX^{ème} siècle, par ailleurs, devient explicite un refus du Baroque, et en particulier du *culteranismo*, associés à Góngora, Calderón ou Sor Juana.

Rajoutons que, de manière générale, il faut se garder de présenter des visions caricaturales (un avant et un après) de la littérature, car, faite en mouvement dans le temps, elle est toujours complexe. Hervé Le Corre remarque que « hay que considerar como impropio para el análisis textual toda definición espacial de carácter binario, aplicando esa regla a la noción misma de texto y de historia de los textos »⁹⁰ – par exemple, comme relève René de Costa, « la dicotomía antagónica del vanguardismo frente al Modernismo », qui est un postulat « negado por la realidad literaria ».⁹¹

87 Pedro HENRÍQUEZ UREÑA, « Barroco de Indias », *La Nación*, de Buenos Aires, 23 juin 1940.

88 Alfonso REYES, *Obras Completas*, t. XII, Mexico, FCE, 1997, p. 349.

89 Cf. José Ramón MEDICA (dir.), *Diccionario Enciclopédico de las letras de América Latina* (3 tomes), Caracas, Biblioteca de Ayacucho, 1994 ; José María OVIEDO, *Historia de la literatura hispanoamericana* (4 tomes), Madrid, Alianza Editorial, 2001.

90 Hervé LE CORRE, *Poesía hispanoamericana posmodernista*, Madrid, Gredos, 2001, p. 71.

91 Cité dans Hervé LE CORRE, *op. cit.*, p. 73.

La même idée vaut pour la différence entre le *Modernismo* et le *Posmodernismo* de González Martínez, comme le décrit Gorostiza : « con todo y su “tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje” no pudo pasar y se quedó en el modernismo. [González Martínez] fue un buen modernista ».⁹² En fait, Enrique González Martínez et Amado Nervo « serían para mí como los dos perfiles de un solo rostro »⁹³, par un « tono de admonición y el sereno discurrir », ainsi que par « lo sentimental ».⁹⁴ Ou, comme remarque Enrique González (petit-fils du poète) en 1985 : « La peculiaridad, la influencia, la importancia de González Martínez no estriba en que sea modernista (como Nervo, Urbina, Rebolledo) o posmodernista (como López Velarde, Tablada o Pellicer) sino en que, como poeta de transición que es, articula ambos aspectos ».⁹⁵

Nous reprendrons donc ces termes en nous basant sur leur sens culturel. Nous réfléchirons à présent autour de la matière même des poèmes : la langue.

2. Le facteur temporel de la langue

En littérature, il existe un élément constitutif qui est soumis à l'épreuve du temps, la langue, qui dévoile la situation temporelle de « Primero Sueño » et « Muerte sin fin ». La matière même de la poésie est marquée par les changements historiques des mots. Le passage de l'époque baroque à la modernité est marqué par cette évolution de la langue et, en même temps, par des rappels. Et les usages de la langue poétique ont varié eux aussi. L'usage de latinismes dans « Primero Sueño » est l'exemple le plus évident. Nous verrons pourtant que « Muerte sin fin » et « Primero Sueño » se rejoignent dans une approche intemporelle du lexique, qui désigne un goût classique.

92 « José Gorostiza: una memoria apasionada », interview à José Gorostiza par Rodolfo ROJAS ZEA, in : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI Editores, 2007, p. 534.

93 José GOROSTIZA, « Francisco González Guerrero, poeta », section « Torre de Señales », *El Universal Ilustrado*, 12 février 1931. Cité à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 293.

94 *Id.*

95 « Prólogo » d'Enrique GONZÁLEZ ROJO à : Enrique GONZÁLEZ MARTÍNEZ, *Misterio de una vocación, El hombre del búho*, Mexico, Editorial Offset, 1985, p. 11.

a) Du latin aux langues européennes

Les langues évoluent comme des êtres vivants, comme conséquence de l'usage quotidien, de l'apparition de néologismes, par la porosité avec d'autres langues. Au XVI^{ème} siècle, Juan de Valdés indique sur la constitution historique de l'espagnol :

la lengua que oy se habla en Castilla, de la qual vosotros queréis ser informados, tiene parte de la lengua que se usava en España antes que los romanos la enseñoreassen, y tiene también alguna parte de la de los godos, que sucedieron a los romanos, y mucha de la de los moros, que reinaron muchos años, aunque la principal parte es de la lengua que introduxeron los romanos, que es la lengua latina⁹⁶

Par rapport au latin, justement, une différence évidente au niveau de la langue entre « Muerte sin fin » et « Primero Sueño » réside dans le fait que « Muerte sin fin » n'inclut pas de latinismes.⁹⁷ Sor Juana, quant à elle, évolue dans un contexte religieux et culturel où l'usage du latin est commun et dans lequel l'emploi en espagnol de mots ou de structures provenant du latin n'implique pas une difficulté pour un public cultivé. Comme le remarque Alfonso Reyes, par rapport au latin dans la Nouvelle Espagne : « Base de las disciplinas académicas, el latín ».⁹⁸ D'ailleurs, le père Calleja rapporte que Sor Juana aurait appris le latin dans son enfance en quelques leçons : « Solas veinte lecciones de la lengua latina, testifica el Bachiller Martin de Olivas, que la dio, y la supo con eminencia ».⁹⁹ Le père Calleja veut démontrer que Sor Juana fut « prodigiosa »¹⁰⁰, mais il communique aussi qu'il était indispensable de connaître la langue latine. L'utilisation du latin, signe d'un esprit cultivé, était naturelle pour tout lettré. Comme le met en relief Sor Juana : « Dijo un discreto que no es necio entero el que no sabe latín, pero el que lo sabe está calificado. »¹⁰¹ Au cours du XVIII^{ème} siècle, d'ailleurs, les poètes de la Nouvelle Espagne

96 Juan de VALDÉS, *Diálogo de la lengua*, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1944, p. 21.

97 Selon la RAE, un latinisme correspond à : « 1. m. Giro o modo de hablar propio y privativo de la lengua latina. 2. m. Empleo de tales giros o construcciones en otro idioma. » Cf. <http://buscon.rae.es/draeI/> (consulté le 5 janvier 2009).

98 Alfonso REYES, *op. cit.*, p. 348.

99 Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Fama y obras póstumas*, Madrid, « En la Imprenta de Manuel Ruiz de Murga », 1700, p. 19. Édition fac-similée, éd. par Gabriela Eguía-Lis Ponce, Mexico, UNAM, 1995.

100 *Id.*

101 Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Obras completas*, Mexico, Porrúa, p. 841.

composent directement en latin, comme nous le rappelle Alfonso Reyes : « el apogeo de la latinidad es, sin duda, la característica más singular de la época. »¹⁰²

Le groupe de *Contemporáneos* était surtout attiré par l'apprentissage des langues des avant-gardes européennes et états-uniennes, dont notamment le français et l'anglais, ce qui s'accompagnait de l'exercice de la traduction.¹⁰³ En même temps, cet intérêt pour des langues étrangères va de pair avec le monde industriel que ces langues véhiculent, bien que le lexique se rapportant à lui ne soit pas fortement présent.

b) Les objets industriels

Lorsque José Gorostiza écrit « Muerte sin fin », le monde vit avec fascination les transformations techniques propres de la modernité. Il signale lui-même, en 1925, comment la technologie révolutionne le monde moderne, au point qu'elle peut être comparée à de la magie : « Ahora, antes nuestros propios ojos, ¿no vuela el hombre en motores, sin más razón que las brujas en escobas, y escucha por un audífono de radio a distancias en que sucumbiría la voz de Polifemo? »¹⁰⁴ Gorostiza cite la figure de Polyphème, comme l'a fait Góngora, mais le cyclope est situé dans le contexte des machines dont l'homme se pourvoit pour se déplacer ou pour déplacer sa voix.¹⁰⁵ Comme remarque Saúl Yurkievich, on retrouve déjà chez les poètes *modernistas* : « los logros del maquinismo, las aceleradas transformaciones de la era industrial, la vida multitudinaria de las ciudades tecnificadas. »¹⁰⁶ Ou, comme le remarque Henri Meschonnic : « On ne peut pas séparer la modernité dans l'art, la littérature, et la modernité du monde, technique. Baudelaire était déjà lié à la ville. Rejet ou adhésion, c'est de toute manière une partie de l'ensemble. »¹⁰⁷ On pense ainsi à l'éloge de la ville par Baudelaire dans ses *Petits poèmes en prose de Paris* :

102 Alfonso REYES, *op. cit.*, p. 376.

103 Dans la revue *Contemporáneos*, il y a quatorze traductions de l'anglais et quatorze du français, plus deux de l'italien, une du russe et une de l'allemand. Cf. Guillermo SHERIDAN, *op. cit.*, p. 344.

104 José GOROSTIZA, « Clásicos para niños, filosofía de hada madrina – burguesía y realismo », *Excelsior*, 22 mars 1925, p. 5. Cité à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI Editores, 2007, p. 254.

105 On pense, indirectement, à Darío et sa vision *modernista* des centaures dans le « Coloquio de los centauros », des *Prosas profanas* (1896). Cf. Rubén DARÍO, *Poesías completas*, Madrid, Aguilar, 1954, p. 641-650.

106 Saúl YURKIEVICH, *Celebración del Modernismo*, Barcelona, Tusquets, 1976, p. 14.

107 Henri MESCHONNIC, *Modernité Modernité*, Paris, Gallimard, 2005, p. 39.

C'est surtout de la fréquentation des villes énormes, c'est du croisement de leurs innombrables rapports que naît cet idéal obsédant. Vous-même, mon cher ami, n'avez-vous pas tenté de traduire en une chanson le cri du Vitrier, et d'exprimer dans une prose lyrique toutes les désolantes suggestions que ce cri envoie jusqu'aux mansardes, à travers les plus hautes brumes de la rue ?¹⁰⁸

De nombreux poètes du début du XX^{ème} siècle, notamment les poètes liés aux avant-gardes, sont fascinés par la ville moderne et par les nouveaux objets industriels. Ces objets, d'ailleurs, peuvent n'avoir aucun lien avec leur vie quotidienne : ils peuvent être perçus comme des symboles des sociétés industrielles. Comme le note Chirinos, quand il commente dans un interview ce qui le motiva à rédiger une étude des avant-gardes :

Me interesa establecer cómo los poetas hispanoamericanos incorporan a su sistema creativo artefactos que ni nacieron ni se produjeron en sus propias sociedades. Una cosa es escribir sobre el automóvil en un país donde estos abundan y, otra, en un pueblito de Castilla o de los Andes.¹⁰⁹

Les Hispano-américains ne vivent pas toujours entourés par les objets industriels de la modernité. En ce cas, il s'agit d'une « Modernidad antimoderna, rebelión ambigua ».¹¹⁰

Quoiqu'il en soit, ce lexique indique l'appartenance d'un poème à son époque – voire même, il souligne la fascination d'un poète pour son époque. Qu'en est-il de « Muerte sin fin » ou de « Primero Sueño » ? Les deux poèmes utilisent une langue qui n'est pas particulièrement marquée par un lexique qui fasse référence à des objets caractéristiques du monde contemporain des auteurs. Par ailleurs, « Muerte sin fin » intègre peu d'objets liés à la société industrielle. Le lexique du poème, en général, ne permet presque pas de le situer dans le temps, outre le fait que l'espagnol de Gorostiza, ainsi que certains traits de son écriture, appartiennent effectivement à un temps et à un espace précis. En ce sens, Capistrán communique ce que José Gorostiza lui aurait dit sur son roman inédit *Querella de Dioses* : « es una cosa que no estaría de moda en este momento, está escrita al

108 Charles BAUDELAIRE, *Les paradis artificiels, Le spleen de Paris*, Paris, Booking International, 1995, p. 11.

109 « La vanguardia creó la tradición poética de América Latina », interview à Eduardo Chirinos par Gonzalo Pajares Cruzado, dans *Peru21.Pe*, jeudi 7 janvier 2010 (<http://peru21.pe/impres/imprensa/noticia/vanguardia-creo-tradicion-poetica-america-latina/2010-01-07/265035>, consulté le 11 janvier 2011).

110 Octavio PAZ, *Los hijos del limo, del romanticismo a la vanguardia* [1972], Santiago de Chile, Tajamar Editores, 2008, p. 97.

estilo de lo que se usaba hace 30 años, es el estilo de *Muerte sin fin*. »¹¹¹ N'ayant pas accès au texte, il est impossible de savoir à quels aspects stylistiques pense le poète. Ceci étant, c'est étonnant de lire que pour Gorostiza un roman peut être composé dans le même style qu'une silve moderne (« Muerte sin fin »). Ce commentaire fait dialoguer la prose et la versification à travers la caractérisation d'un style et, surtout, fait comprendre que tout texte appartient à une époque précise.

En dehors du style, un poème peut avoir un rapport avec son époque à travers le lexique, et ne pas vouloir montrer le lexique industriel de l'époque est en soi un choix de la part de Gorostiza. Nous commenterons les rares apparitions d'un lexique contemporain dans « Muerte sin fin » et « Primero Sueño ».

Un lexique d'époque

En ce qui concerne la présence d'éléments propre de la langue du XXème siècle dans « Muerte sin fin », dans un passage marqué par un vocabulaire recherché et par moments archaïsant, intervient soudain un mot caractéristique des années 1920, des avant-gardes : « crucero » (v. 441), qui correspond en français à une croisière, et qui fait penser aussi aux paquebots cités par Le Corbusier en 1923, en tant que symbole architectural de la modernité : « Un architecte sérieux qui regarde en architecte (créateur d'organismes) trouvera dans un paquebot la libération des servitudes séculaire maudites. »¹¹² C'est une des rares occasions où « Muerte sin fin » passe d'un vocabulaire recherché et cultivé (qui domine largement le poème) au lexique de son époque, produisant ainsi un choc de temporalités. Dans ce même passage du poème, de manière parallèle à la mention du « crucero », il est question de la nature éphémère de la rose. L'universel et intemporel du sujet poétique de la rose (comme symbole de la vanité et de la mort) rend encore plus reconnaissable l'irruption de la modernité du paquebot.

Nous pouvons, par ailleurs, signaler une allusion à la vie quotidienne urbaine :

Un cóncavo minuto del espíritu
que una noche impensada,
al azar
y en cualquier escenario irrelevante
—en el terco repaso de la acera,
en el bar, entre dos amargas copas

90

111 Dans Miguel CAPISTRÁN, « De José Gorostiza », *Revista de Bellas Artes*, vol. 8, Mexico, mars-avril, 1973, p. 39. Cité par : Edelmira RAMÍREZ, « José Gorostiza en perspectiva », in: José GOROSTIZA, *Poesía y poética* [1988], Nanterre, ALLCA XX, Colección Archivos, 1996, p. XXX.

112 LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, Paris, Flammarion, 2008 [1923], p. 80.

o en las cumbres peladas del insomnio—
ocurre, nada más, madura, cae
sencillamente,
como la edad, el fruto y la catástrofe.

95

On reconnaît l'espace commun de la ville moderne par la mention d'un « bar » (v. 92), mot importé du monde anglo-saxon¹¹³ dans l'époque industrielle. Le bar est un des lieux de la ville moderne « que exigen una cantidad considerable de contactos interpersonales »¹¹⁴, où les hommes conservent pourtant l'anonymat propre des grandes centres urbains. En même temps, le bar moderne nous renvoie à différents lieux de partage et de consommation d'alcool à travers l'histoire. Dans la tradition littéraire hispanique, on peut penser l'auberge cervantine.¹¹⁵ L'image du bar est très moderne mais, en même temps, elle correspond à l'actualisation d'un lieu ancien : la poésie consacrée au vin (que ce soit dans la tradition gréco-latine, en référence à Bacchus, ou les poèmes d'Omar Khayyam, dont une traduction a été préfacée par Gorostiza¹¹⁶). On peut citer aussi Baudelaire et son poème « À une passante »¹¹⁷, où le « je lyrique », dans une scène qui a lieu dans une rue fréquentée (« La rue assourdissante autour de moi hurlait »), s'éprend d'une femme anonyme qui passe dans la foule (« Fugitive beauté / Dont le regard m'a fait soudainement renaître, / Ne te verrais-je plus que dans l'éternité ? »), alors qu'il s'enivre tant d'alcool que de sensualité (« Moi, je buvais, crispé comme un extravagant »).¹¹⁸

La ville moderne apparaît aussi dans la distinction entre la rue et le trottoir (« acera », v. 91). Les trottoirs existent depuis l'antiquité, mais le mot « acera » ne prend son sens moderne de trottoir que dans le siècle de Sor Juana.¹¹⁹ En fait, absents pendant le Moyen Âge, les trottoirs ne réapparaissent que bien plus tard ; par exemple, à Paris, le premier trottoir de rue date à peine de

113 Selon la RAE : « Del ingl. bar, barra ». Cf. <http://buscon.rae.es>.

114 Fernando CHUECA, *Breve historia del urbanismo*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, p. 202.

115 Dans sa première aventure, justement, Dom Quichotte devient chevalier dans une « venta », où il consomme du vin sans enlever son armure, à l'aide d'une paillette. Cf. les chap. II et III, in : Miguel de CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha I*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 110-111.

116 Cf. José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 311.

117 Charles BAUDELAIRE, *Les fleurs du mal et autres poèmes*, Paris, GF-Flammarion, 1964, p. 114.

118 *Id.*

119 Pour Corominas : « la orilla de la calle junto a estas hileras de casas, 1612. » Joan COROMINAS, *op. cit.*, p. 24. La RAE, au XVIII^e siècle, la reconnaît aussi : « La parte del suelo, ù tierra, que está arrimada à las paredes de las casas por la parte exterior, que mira à la calle, por la qual como por una senda anda la gente de à pie. » *Diccionario de la lengua castellana*, t. I, Madrid, Real Academia Española, « En la imprenta de Francisco del Hierro », 1726, p. 45.

1781, sur la rue de l'Odéon.¹²⁰ Cette mention de la « acera », dans « Muerte sin fin », nous rappelle le contraste entre l'espace du piéton et celui des carrosses ou des voitures¹²¹ dans les villes modernes. Les trottoirs, en effet, deviennent indispensables dans les sociétés industrielles, car ils signalent des vitesses de déplacement différentes – évidentes en 1939, quand « Muerte sin fin » est publié, avec la présence de voitures à moteur dans les villes. En fin, par un effet de paronomase, « acera » peut rappeler « acero », un matériel central dans la construction urbaine contemporaine, ainsi que pour les carrosseries des voitures.

Proche de cette image, et dans la même section du long poème, le « je poétique » dans « Muerte sin fin » fait référence à « el tintero, la silla, el calendario ». Le poème, ici, fait à nouveau référence aux objets qui forment la quotidienneté, en ce cas dans un bureau. Ceci étant, ces objets appartiennent à une temporalité plus relative qui aurait pu, aussi, être celle de Sor Juana. On reconnaît la modernité, plutôt, dans le fait de poétiser la ville comme l'espace naturel d'habitat, à travers « la transformación verificada a lo largo del siglo pasado [XIX^{ème} siècle] y en lo que va de éste, que ha tenido por consecuencia que una población mundial predominantemente rural se vaya convirtiendo en otra predominantemente urbana. »¹²² Puis, on reconnaît l'esprit moderne qui présente la ville comme un espace qui traduit l'absurde : l'homme est déboussolé, mélancolique et seul dans le paysage urbain. On pense à T. S. Eliot, traduit dans la revue *Contemporáneos*.¹²³ En 1917, Eliot publie « The Love Song of J. Alfred Prufrock » : « Let us go, through certain half-deserted streets, / The muttering retreats / Of restless nights in one-night cheap hotels / And sawdust restaurants with oyster-shells » (v. 4-7).¹²⁴

Par ailleurs, on peut reconnaître cette présence de la ville moderne, où les hommes semblent perdus, dans une pièce théâtrale très courte de Gorostiza de 1924, dont nous allons parler dans les paragraphes suivants.

120 Pierre MERLIN et Françoise CHOAY, *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, Paris, PUF, Quadrige, 2005, p. 899.

121 Cf. Fernando CHUECA, *op. cit.*, p. 204.

122 *Ibid.*, p. 186.

123 « El Páramo de T. S. Elliot », intro. et trad. Enrique MUNGUÍA, in : *Contemporáneos*, Vol. VIII, n. 26-27, juillet-août 1930, p. 7-32 ; T. S. ELLIOT, « Los hombres huecos », trad. León FELIPE, in : *Contemporáneos*, t. IX, n. 33, fév. 1931, p. 132-136. Cf. aussi : Antonio MESTRE, « Gorostiza y Eliot: La conciencia derramada », in : Miguel Ángel RUIZ MAGDÓNEL (présentation), *José Gorostiza, La palabra infinita*, Mexico, Fondo Editorial Tierra Adentro-CNCA, 2001, p. 105-119.

124 Thomas Stearns ELIOT, *Prufrock, and other observations*, London, The Egoist, 1917.

Une pièce avant-gardiste

Gorostiza publie « Ventana a la calle » en novembre 1924.¹²⁵ C'est une des rares compositions de Gorostiza qui reprend un style avant-gardiste, avec un lexique moderne. Il s'agit d'une pièce de « teatro sintético » de deux pages (« su representación duraría apenas un par de minutos »¹²⁶), « al estilo de Nikita Balieff. »¹²⁷ En 1926, un journal signale un volume avec sept pièces de Gorostiza, *Siete juegos*, mais ce volume ne fut jamais publié¹²⁸ ; la pièce de 1924 reste donc la seule connue de nos jours. Gorostiza la compose « Influido por la moda de lo que en estos años diose en llamar “teatro sintético”, una variante del teatro de vanguardia europeo que pretendía conjugar la rispidez formal del expresionismo con los registros instantáneos y fugaces, impresionistas, de la realidad. »¹²⁹ En effet, le théâtre « sintético », comme les avant-gardes, renvoie à un imaginaire urbain : « El teatro sintético, que tuvo en México en estos años a su defensor y propagador en Luis Quintanilla y su Teatro del Murciélagos, buscaba un humor definitivamente urbano ». ¹³⁰ En même temps, ce théâtre reprend « ciertos tipos callejeros y estereotipados a partir de una caricatura previa de las diferencias sociales ». ¹³¹ Ces personnages se rencontrent dans la rue, dans des scènes d'une « desarticulación aparente », ¹³² qui « servía para levantar un íntimo mapa de lo fortuito »¹³³ :

Uno: ¿Qué hubo, hombre? ¿Cuándo empeñaste el bomín?

Otro: Déjalo, parece que regresa de un entierro.

El de negro: Justamente.

Uno: ¡Eh!, No seas guasón.

Otro: Pero, ¿no ves qué cara de bobo tiene?

El de negro: Sí, justamente de un entierro. Mi padre...

Los dos (atónitos): ¡No!

125 José GOROSTIZA, « Ventana a la calle », *El Universal Ilustrado*, 27 novembre 1924, p. 20.

126 Guillermo SHERIDAN, *op. cit.*, p. 168.

127 *Ibid.*, p. 168-169.

128 Cf. Luis Mario SCHNEIDER, « José Gorostiza escritor de teatro », *Revista de la Universidad*, XXI, 6, janvier 1971, p. 34-35.

129 Guillermo SHERIDAN, *op. cit.*, p. 168.

130 *Id.*

131 *Id.*

132 *Id.*

133 *Id.*

El billettero: Un huerfanito, señor, un huerfanito...

Una voz perdida: Hemos construido nuestras ciudades en un cementerio.¹³⁴

Cette pièce représente une volonté avant-gardiste d'exploration du langage oral, très rare dans la production de Gorostiza. Cette image de la ville, où l'homme se sent perdu, nous rappelle le passage de « Muerte sin fin » que nous venons de commenter. Le poète a cherché à produire un théâtre « en el que caben apenas las emociones elementales: miedo, muerte, peligro, que no implican la individualidad. Sócrates, yo y un animal cualquiera reaccionaremos al estallido de una bomba de dinamita igualmente poseídos de pánico ».¹³⁵ Pour ces mêmes caractéristiques, en 1925 déjà, Gorostiza émet une critique du théâtre synthétique, qu'il considère d'occasion :

si el teatro es un arte y el arte una particularización, un distinguir y concretar la belleza, este teatro sintético no es artístico en lo absoluto. [...] La palabra sintético encierra, quizá, una fallida intención de comprender los diversos géneros teatrales en un sólo espectáculo. [...] Dentro de la cultura general, es el teatro lo que el periódico al libro; una necesidad de la vida moderna, si se quiere, pero tampoco aquel arte que conocemos como una larga paciencia.¹³⁶

Gorostiza appelle ensuite à la création d'un théâtre « artístico ».¹³⁷ De manière général, Gorostiza se méfie de l'innovation et cette pièce de théâtre « sintético » reste une exception. D'ailleurs, la pièce est extrêmement courte : ce fut un essai, mais on a le sentiment que le poète n'a pas voulu attribuer plus d'importance à ce texte. On ne retrouve pas de romans psychologiques dans l'œuvre de Gorostiza, alors que Villaurrutia, Torres Bodet ou Owen en ont publié dans les années 1920.¹³⁸ Ceci révèle un désir de la part de Gorostiza de ne pas expérimenter avec une modalité littéraire récente. Le jeune Gorostiza a plutôt préféré publier un premier recueil de poèmes, *Canciones para cantar en las barcas*, inspiré d'un courant qui, certes, intéressait de nombreux poètes du début du XX^{ème} siècle (Lorca, Hernández), mais qui émane d'une longue tradition dans la littérature de langue espagnole : le Romancero.

134 José GOROSTIZA, *op. cit.*, p. 20.

135 Cité par : Luis Mario SCHNEIDER, *op. cit.*, p. 34-35.

136 José GOROSTIZA, « Glosas al momento teatral », *El Universal Ilustrado*, année IX, n. 448, 10 déc. 1925. Nous citons à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI Editores, 2007, p. 153.

137 *Id.*

138 *Margarita de niebla*, de Jaime Torres Bodet (Mexico, Cvltvra, 1927), *Dama de corazones*, de Xavier Villaurrutia (Mexico, Ediciones de Ulises, 1928), et *Novela como nube*, de Gilberto Owen (Mexico, Ediciones de Ulises, 1928).

Ce mélange entre la modernité et un esprit classique est visible dans le titre même de « Ventana a la calle ». Alors qu'il fait référence à la ville moderne, il s'inscrit dans une tradition propre de la Renaissance : la pièce d'art centrée sur une fenêtre, où l'on regarde les passants à travers un espace qui découpe l'espace. Dans la tradition picturale des *vedute*¹³⁹, on peut apercevoir le paysage à travers la percée de lumière et de perspective qu'implique, à l'intérieur d'une chambre, une fenêtre (ou toute ouverture architecturale vers l'extérieur) ; c'est le cas, par exemple, dans « La Vierge au chancelier Rolin » (1435), de Van Eyck. Comme le remarque Modesta Suárez, dans une fenêtre « el objeto se transforma en cuadro, conformado un marco más dentro del cual se desarrolla el poema. [...] En el poema, cumple la ventana con la misma función pictórica en tanto que permite crear una ilusión de profundidad, de escena vista a la distancia. »¹⁴⁰ C'est le point de vue qui construit la perspective. Le titre de « Ventana a la calle », en fait, est codé : il s'agit du dialogue d'une pièce d'avant-garde avec une tradition qui remonte à la Renaissance.

« Muerte sin fin » présente moins de contacts avec les avant-gardes que cette pièce de théâtre synthétique. Plus qu'un lexique lié à son époque, « Muerte sin fin » se sert de quelques expressions liées au domaine physique ou physiologique, qui le relie au « Primero Sueño ».

Le lexique scientifique

Nous signalerons deux apparitions d'un lexique physique ou physiologique dans « Muerte sin fin », afin de montrer leur rapport avec un lexique équivalent dans « Primero Sueño ».

Signalons, tout d'abord, l'adjectif « eléctricas » (v. 104). Pour Corominas, cet adjectif apparaît en espagnol à la fin du XVIII^e siècle.¹⁴¹ Corominas signale « electricidad » comme dérivé de l'adjectif « eléctrico », et considère que tous les deux sont contemporains.¹⁴² Ni l'adjectif ni le substantif sont reconnus par la RAE en 1732 – au niveau lexical, le dictionnaire d'*Autoridades* ne reconnaît que le mot « electro », pour désigner l'ambre, selon la racine grecque, ainsi que le métal du même nom.¹⁴³ La mention de l'électricité nous situe ainsi dans un vocabulaire de l'ère

139 Cf. Françoise CHENET-FAUGERAS, « L'invention du paysage urbain », in : *Romantisme*, vol. 24, n. 83, 1994, p. 28.

140 Modesta SUÁREZ, *Espacio pictórico y espacio poético en la obra de Blanca Varela*, Madrid, Editorial Verbum, 2003, p. 72.

141 Corominas recense l'apparition de l'adjectif « eléctrico » entre 1765 et 1783. Joan COROMINAS, *op. cit.*, p. 225.

142 Joan COROMINAS, *op. cit.*, p. 225.

143 *Diccionario de la lengua castellana*, t. II, Madrid, Real Academia Española, « En la imprenta de Francisco del Hierro », 1729, p. 262.

industrielle. L'électricité, comme phénomène, est signalé par Thalès¹⁴⁴, qui note des réactions magnétique de l'ambre jaune (*elektron* en grec), mais l'usage moderne du mot est lié à la publication de *De magnete* (Londres, 1600) par William Gilbert ; l'usage massif de l'électricité comme moteur énergétique date de 1833, avec le télégraphe de Samuel Morse, puis l'extension de l'éclairage électrique au cours du XIX siècle.

Une deuxième apparition du lexique scientifique dans « Muerte sin fin » concerne le substantif « célula » (v. 293). Le mot, selon Corominas, peut être recensé en espagnol dès le XVème siècle¹⁴⁵. D'ailleurs, le dictionnaire dit des « *Autoridades* », en 1729, indique l'origine latine du mot, pour signifier une cavité de taille réduite.¹⁴⁶ Mais l'usage scientifique (plus précisément, biologique) du mot date de 1665 ; il a été popularisé par Robert Hooke, quand il l'a utilisé dans *Micrographia*¹⁴⁷, en référence aux cellules des moines. Notons surtout que ce mot rappelle un concept utilisé dans « Primero Sueño », l'atome, et qui sert lui aussi à désigner une unité extrêmement réduite qui compose les êtres.

En effet, dans « Primero Sueño », on peut reconnaître plusieurs mentions du substantif « atome » : « el viento sosegado [...] / los átomos no mueve » (v. 80 et 82) ; « del sosegado ambiente / al menor perceptible movimiento / que los átomos muda » (v. 118-120) ; « tejiendo de los átomos escalas » (v. 3308). Le dictionnaire de *Autoridades* consacre trois articles à « átomo » et « átomos » pour désigner les particules le plus réduites ; en particulier, il souligne son utilisation courante par les poètes.¹⁴⁸

Sor Juana développe aussi une série d'images physiologiques liées au corps. Par exemple, elle compare le cœur à une horloge, utilisant un vocabulaire mécanique pour décrire le fonctionnement du corps humain, dans « Primero Sueño » :

dando tardas señas	205
el del reloj humano	
vital volante que, si no con mano,	
con arterial concierto, unas pequeñas	

144 Cf. Jean VOILQUIN, *Les penseurs grecs avant Socrate. De Thalès de Milet à Prodicos*, Paris, Garnier/Flammarion, 1964.

145 Joan COROMINAS, *op. cit.*, p. 144.

146 *Diccionario de la lengua castellana*, t. III, Madrid, Real Academia Española, 1732, p. 374.

147 Robert HOOKE, *Micrographia*, London, Royal Society, 1665.

148 *Diccionario de la lengua castellana*, t. I, Madrid, Real Academia Española, « En la imprenta de Francisco del Hierro », 1726, p. 471.

Le poumon est ensuite comparé à un « respirante fuelle » (v. 212).

« Primero Sueño » développe une exploration du corps. Alors que l'âme fait partie des sphères célestes, les corps, à travers la digestion et la dégradation après la mort, réintègrent la Nature (cf. v. 631-638). Cette vision implique une analyse scientifique et, en même temps, une lecture poétique en rapport aux cycles de la nature et à sa capacité pour réabsorber tous les corps dans un cycle global. Ainsi : « había lentamente / el manjar transformado, / propia substancia de la ajena haciendo » (v. 838-839). L'estomac est ainsi qualifié dans « Primero Sueño » de « calor más competente / científica oficina » (v. 234-235). Par rapport à cette image, il faut signaler une proximité avec « Muerte sin fin », qui présente la destruction de la création comme une « combustión » (v. 686), car « todo se consume » (v. 693). Cette combustion, comme dans « Primero Sueño », est reliée à la digestion, et plus précisément au fait de tout avaler. Ainsi, dans « Muerte sin fin », on peut lire : « mientras unos a otros se devoran » (v. 703) ; puis, par rapport à la faim : « el suntuoso caudal de su apetito » (v. 713), « un hambre de consumir » (v. 744) – faim qui pourtant, comme tout, est détruit, « no desemboca en sus entrañas mismas » (v. 714).

De manière générale, l'adjectif « eléctricas », tout comme le substantif « átomo », révèlent la volonté, pour les deux auteurs, d'inclure quelques éléments scientifiques dans leurs œuvres. Dans « Muerte sin fin », il s'agit d'une légère coloration lexicale, alors que dans le cas de « Primero Sueño » c'est un trait essentiel du texte. Anthony Stanton conclut que : « Como en Sor Juana –si bien a escala más reducida–, se incorporan a “Muerte sin fin” palabras provenientes de distintas ramas de la ciencia: “molécula”, “célula”, “tegumentos”, “pituitarias” (vv. 250, 293, 254, 429). »¹⁴⁹ Les deux poèmes sont reliés à leur époque par leur style, et non pas de manière référentielle. Alfonso Reyes signalait ainsi « la atemporalidad » de Gorostiza.¹⁵⁰

« Muerte sin fin » a été composé hors de toute situation temporelle précise, mais avec le désir d'exprimer un sentiment universel, à la grande différence des avant-gardes, fascinées par la ville moderne ou les objets industriels, qui leur semblaient aller de pair avec leur désir d'innover en poésie. Nous verrons à présent comment la poésie moderne, entre le XIX^{ème} et le XX^{ème} siècle, se

149 Anthony STANTON, « Sor Juana entre los Contemporáneos » [1998], in Álvaro RUIZ ABREU (coord.), *Crítica sin fin*, Mexico, Sello Bermejo-CONACULTA, 2004, p. 296-297.

150 Alfonso REYES, « Contestación de Alfonso Reyes al discurso de José Gorostiza », le 22 mars 1955, cité à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI Editores, 2007, p. 514.

définit elle-même à partir de l'originalité, alors que, pour Gorostiza, plus près des idées de Baudelaire, il s'agit d'unir la nouveauté et la tradition.

3. Les temps modernes

La modernité est obsédée par la nouveauté : les avant-gardes mènent une bataille artistique pour être au devant des découvertes poétiques, à l'instar des découvertes techniques de la société industrielle. Elle recherche par tous les moyens l'originalité. C'est le cas, par exemple, du *Futurismo* italien et, au Mexique, de l'*Estridentismo*. Nous aborderons ces deux courants, pour montrer comment, dans leurs écrits, se manifeste l'esprit moderne. En même temps, la génération de Gorostiza est en contact avec des poètes espagnols ; en ce sens, Gorostiza commente des tentatives avant-gardistes d'Antonio Espina pour faire dialoguer le roman avec le cinéma. Nous reviendrons finalement en arrière dans le temps, vers les idées de Baudelaire, un des fondateurs de la modernité poétique, qui défend une vision de la modernité où l'originalité s'associe à la tradition.

a) Moderne, modernité

Avec ironie, Jacques Attali, dans son *Dictionnaire du XXI^e siècle* note : « MODERNITÉ. À jamais démodée ».¹⁵¹ La modernité, dans son désir de nouveauté, implique une fuite en avant. Puis, Attali rajoute : « POSTMODERNISME. Mot valise utilisé pour désigner l'avenir sans prendre le risque d'un pronostic. »¹⁵² Dans le contexte des avant-gardes, la modernité a fait de l'originalité un concept clef.¹⁵³ Le XX^e siècle est marqué par un besoin de nouveauté. L'étymologie même du mot « moderne » est révélatrice. Elle provient de la voix latine « modernus », qui désigne ce qui est récent (« de hace poco, reciente », pour la RAE¹⁵⁴). Le concept de « modernité » est lié au désir de produire quelque chose de nouveau.

151 Jacques ATTALI, *Dictionnaire du XXI^e siècle*, Fayard, 1998. Cité par : Henri MESCHONNIC, *Pour sortir du postmoderne*, Clamecy, Klincksieck, 2009, p. 10.

152 *Id.*

153 Cf. Hervé Le CORRE, *op. cit.*

154 RAE, *op. cit.*, consultation de juillet 2010.

La modernité est attirée par ce qui est immédiat, ce qui est présenté comme nouveau et original. C'est une conception particulière du temps ; comme remarque Saúl Yurkievich : « El mundo occidental vive una temporalidad distinta, cuya consecuencia ideológica es la crisis de la afirmación y de las ideas netas, la relativización de todos los absolutos. »¹⁵⁵ Ce qui se manifeste par une « valorización de los instantáneos ».¹⁵⁶ Cette valorisation du présent implique que tout doit être toujours différent, comme nous le indique Octavio Paz : « para los antiguos el ahora repite al ayer, para los modernos es su negación. »¹⁵⁷ Pour les anciens, le monde est une variation, à partir d'un fond immuable qui le conforme ; pour les modernes, il évolue sans cesse vers de nouvelles formes qui reformulent son essence. En effet, la modernité postule qu'il est possible de provoquer des ruptures : le monde peut être bousculé par l'apparition de créations nouvelles et révolutionnaires. La modernité, ainsi, ne reconnaît pas forcément le besoin d'imiter les Anciens, car elle abrite la foi dans la rénovation radicale de l'art. Tout ce qui est moderne se veut hétérogène : toute manifestation moderne l'est en ce qu'elle évolue dans le temps et qu'elle est sujette à des changements permanents – le temps passe, et tout moment nouveau est différent de celui qui le précède, tout moment est source de renouveau et de renaissances. C'est un véritable culte à la nouveauté.

Le lexique de la modernité (« moderne », « modernisme ») fut amplement utilisé pour différents mouvements entre la fin du XIX^{ème} et le début du XX^{ème} siècle. Même si l'on ne s'en tient qu'au domaine de la poésie, on peut citer de nombreux exemples.

Déjà, le *Modernismo* de Rubén Darío – comme indique Yurkievich, dans le contexte hispanophone, « Con los modernistas comienza el culto a lo nuevo, el imperativo de la originalidad. »¹⁵⁸ Rubén Darío, à partir de 1888, se servit du mot *Modernismo* pour désigner les nouvelles tendances poétiques.¹⁵⁹ Au XIX^{ème}, en Amérique latine, la référence obligatoire était l'Europe. Avec Darío, le Parnasse ou le Symbolisme français apparaissent comme une des influences du mouvement principal hispano-américain, le *Modernismo*. Les poètes *modernistas* ont joué un rôle central pour l'avènement de la poésie contemporaine dans le monde hispano-américain. Et Yurkievich d'ajouter : « La modernidad tal como la entiende nuestra época comienza con Rubén Darío, el poeta arquetipo de la escuela modernista. »¹⁶⁰ Ceci étant, Rubén Darío, dans un poème de

155 Saúl YURKIEVICH, *Celebración del Modernismo*, Barcelone, Tusquets, 1976, p. 15.

156 *Id.*

157 Octavio PAZ, *op. cit.*, p. 15.

158 Saúl YURKIEVICH, *op. cit.*, p. 15.

159 Octavio PAZ, *op. cit.*, p. 96.

160 Saúl YURKIEVICH, *op. cit.*, p. 25.

1905, se veut plutôt une transition entre le XVIIIème et le XXème siècle. Il présente le XVIIIème siècle comme déjà vieilli, par opposition à la modernité du début du XXème : « y muy siglo diez y ocho y muy antiguo / y muy moderno; audaz, cosmopolita ».¹⁶¹ Pour Saúl Yurkievich, « Volver a estos patronos es retornar a la fuente de la modernidad. »¹⁶² En effet, « el modernismo opera la máxima ampliación en todos los órdenes textuales. Abarca por completo el horizonte semántico de su época, de esa encrucijada finisecular donde la concepción tradicional del mundo entra en conflicto con la contemporánea. »¹⁶³ C'est l'époque où la connaissance peut « adquirir verdadera escala planetaria », et où la littérature du continent américain connaît une véritable « actualización cosmopolita ».¹⁶⁴

Dans le monde anglo-saxon, en réaction à la poésie victorienne, le lexique de la modernité est utilisé aussi pour désigner les mouvements qui apparaissent au début du XXème siècle, dont l'*Imagism* ; il est question ainsi du *Modernism*, pour regrouper des figures comme Pound ou Eliot. Plus tard, en 1940, Wallace Stevens écrit son poème « Of Modern Poetry », dans lequel le poème moderne : « has / To construct a new stage. »¹⁶⁵ Dans un autre contexte, en février 1922, à Sao Paulo, est organisée la *Semana de Arte Moderna*, véritable acte fondateur des avant-gardes brésiliennes, où vont apparaître des groupes comme *Pau-Brasil* ou le *Movimento Antropófago* – d'ailleurs, la *Revista de Antropofagia*¹⁶⁶ (publiée à Sao Paulo, entre mai 1928 et août 1929) parut presque en même temps que la revue *Contemporáneos*. Ces mouvements présentent des variantes considérables et ne sont pas forcément contemporains, mais nous les citons pour souligner le choix d'un lexique commun (lié à la modernité) : le lexique de la modernité s'impose comme un choix pour des mouvements dans un laps de temps vaste (entre la fin du XIXème siècle et le début du XXème) et dans différentes latitudes (dans ce cas, en Europe ou le continent Américain).

Arrêtons-nous sur deux exemples des mouvements d'avant-garde, pour analyser leur relation à l'originalité et la tradition.

161 Dans *Cantos de vida y esperanza*. Cité par Saúl YURKIEVICH, *Celebración del Modernismo*, Barcelone, Tusquets, 1976, p. 25.

162 Saúl YURKIEVICH, *op. cit.*, p. 7.

163 *Ibid.*, p. 11.

164 *Id.*

165 Wallace STEVENS, *Parts of a World*, New York, Knopf, 1942.

166 Quelques numéros sont disponibles en ligne : <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/65> (consulté le 25 juin 2011).

b) Futurisme et *Estridentismo*

Le temps moderne se centre sur l'instant, pour se projeter de manière permanente vers le futur. Saúl Yurkievich met en relief que « La vanguardia libró sus ofensivas tratando de borrar todo legado. Sólo validó un presente versátil, proyectado hacia el futuro. Un presente prospectivo, vector de progreso, cercenado de toda dimensión pretérita. »¹⁶⁷ Ou, comme remarque Octavio Paz : « La sobrevaloración del cambio entraña la sobrevaloración del futuro: un tiempo que no es. »¹⁶⁸ Cette projection vers le futur est liée à la recherche de l'innovation par les avant-gardes. Elles se veulent innovatrices, comme les machines modernes, comme les nouvelles technologies industrielles. Comme le met en relief Saúl Yurkievich, les avant-gardes au début du XXème siècle ont deux versants : soit elles sont dominées par l'absurde, par le déchirement de la conscience lucide, comme Eliot, Vallejo ou Neruda ; soit elles sont optimistes, comme le futurisme ou l'« *Estridentismo* ».¹⁶⁹

Le *Manifeste du futurisme* de Filippo Tommaso Marinetti constitue un excellent exemple de cette vision moderne de l'art qui se projette vers le futur : l'art est assimilé aux découvertes techniques. Nous pouvons rappeler une des citations les plus connues et provocatrices du quatrième point du manifeste :

Noi affermiamo che la magnificenza del mondo si è arricchita di una bellezza nuova; la bellezza della velocità. Un'automobile da corsa col suo cofano adorno di grossi tubi simili a serpenti dall'alito esplosivo... Un'automobile ruggente, che sembra correre sulla mitraglia, è più bello della Vittoria di Samotracia.¹⁷⁰

Marinetti met l'accent sur la rapidité et l'énergie modernes, à relier à une vision du temps. La modernité, jusqu'à nos jours, est liée à une conception accélérée de la temporalité. Marinetti propose que la littérature avance parallèlement avec le progrès. Par son appui au fascisme, Marinetti lui-même sera mal vu par les avant-gardes latino-américaines, mais ses idées sont représentatives de l'esprit de l'époque.¹⁷¹

167 Saúl YURKIEVICH, *op. cit.*, p. 7.

168 Octavio PAZ, *op. cit.*, p. 40-41.

169 Saúl YURKIEVICH, *op. cit.*, p. 35.

170 *Gazzetta dell'Emilia*, Bologne, 5 février 1909. Le manifeste fut par la suite publié par *Le Figaro* (Paris, 20 février 1909).

171 Cf. Jorge SCHWARTZ, *Las vanguardias latinoamericanas, textos programáticos y críticos*, Mexico, FCE, 2002.

En ce sens, le mouvement *estridentista* représente au Mexique, dans les années 1920, les idées des avant-gardes, avec une influence du *Futurismo* italien. En effet, proche de Marinetti et de ce concept d'avant-garde littéraire qui se projette vers le futur, à image des découvertes techniques industrielles, l'*Estridentismo* mexicain, dominé par la figure du poète Manuel Maples Arce, se veut unique, « explosif », et utilise le même vocabulaire énergique que le Futurisme.¹⁷² L'*Estridentismo* est directement lié aux manifestes architecturaux de Le Corbusier, avec une fascination pour les paysages urbains, les objets modernes issus de l'industrialisation, ainsi qu'une fascination pour la lumière : une clarté qui est par ailleurs en contradiction avec des formulations langagières provocatrices parsemées de références cryptiques.¹⁷³

L'exemple du *Estridentismo* permet de comprendre la vision de Gorostiza par rapport à la tradition et la recherche d'une rénovation, telle qu'elle peut se manifester dans un mouvement d'avant-garde latino-américain. Alors que López Velarde, pour Gorostiza, représente un renouveau de la poésie mexicaine, l'*Estridentismo* est perçu comme une tentative qui n'est pas encore mûre. José Gorostiza, en 1924, reproche à l'*Estridentismo* d'avoir mal compris le message rénovateur de López Velarde : « Aun para equivocarse es necesario un poco de genio. Ya sin él, y partiendo de Ramón, el estridentismo se erigió en escuela del desacierto, a semejanza de un niño malcriado que, no distinguiendo la rebanada más pequeña de un pastel, se la toma por grande. »¹⁷⁴ Ceci étant, pour Guillermo Sheridan, la position de José Gorostiza par rapport à l'*Estridentismo* n'était pas forcément belligérante, mais observatrice :

Torres Bodet y sus amigos optaron por desdeñar a los estridentistas, aunque fue probablemente Gorostiza quien, desde una nota anónima en *México Moderno*, acepta que esté bien ir contra González Martínez pero siempre y cuando el autor de *Andamios interiores* (el primer libro de Maples Arce, aparecido el 15 de julio) “edifique una lírica tan poderosa como la del autor de *Silenter*”.¹⁷⁵

172 Cf. Luis Mario SCHNEIDER, *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, Mexico, Conaculta, 1997, p. 35.

173 Cf. Germán LIST ARZUBIDE, *El movimiento estridentista* (1928), Mexico, SEP, 1987; Manuel MAPLES ARCE, *Las semillas del tiempo – Obra poética (1919-1980)*, Mexico, SEP, 1990.

174 José GOROSTIZA, « Ramón López Velarde y su obra », *Revista de Revistas*, année XIV, n. 738, 29 juin 1924, p. 28-29. Cité à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 247.

175 Cité par Luis Mario SCHNEIDER, op. cit., p. 35. L'auteur de *Silenter* est Enrique González Martínez.

Maples Arce, par la suite, apparaît dans l'*Antología de la poesía mexicana moderna* signée par Cuesta en 1928.¹⁷⁶ Il y est durement critiqué : « Esta isla que habita y que bautizó –en un alarde de “acometividad pretérita”, romántica– con el nombre injustificado de *estridetismo*, le ha producido los beneficios de una popularidad inferior, pero intensa... »¹⁷⁷ Xavier Villaurrutia, déjà en 1924, annonce cette critique de l'*Estridetismo*, en le situant comme imitateur des avant-gardes : « Manuel Maples supo inyectarse, no sin valor, el desequilibrado producto europeo de los *ismos*; y consiguió ser, a un mismo tiempo, el jefe y el ejército de su vanguardia... »¹⁷⁸ Pour Villaurrutia, la limite du mouvement réside justement dans cette imitation d'un modèle : « Sus afines, usando los repetidos trajes que él, repitiendo sus mismas frases, acabaron por parecersele al grado de hacer imposible cualquier distinción personal. Con esto, y sin proponérselo, Manuel Maples Arce ha logrado crear una inconsciencia poética colectiva ». ¹⁷⁹

Maples Arce répond ailleurs à l'anthologie des *Contemporáneos*, en 1940, par la publication d'une choix d'auteurs mexicains qui reprend exactement le même titre¹⁸⁰, mais avec un plus grand nombres d'auteurs (il va de Manuel Gutiérrez Nájera à Octavio Paz). Il inclut les *Contemporáneos* (sauf Jorge Cuesta et Gilberto Owen), mais avec des critiques : la poésie de Bernardo Ortiz de Montellano est une « errata de la poesía mexicana », qui « ofrece todos los rasgos clínicos del infantilismo. »¹⁸¹ Comme l'indique César Núñez, c'est une réécriture parodique de la présentation d'Ortiz de Montellano dans l'anthologie de Cuesta de 1928 : « El encanto descansa en las alternativas de un espíritu infantil de expresiones directas ». ¹⁸²

Sheridan remarque par ailleurs que, pour Maples Arce, « Novo y Gorostiza podían considerarse “dentro de la corriente renovadora” junto a Reyes, Tablada y Rafael Lozano, pero descarta a todos los demás [*Contemporáneos*]. »¹⁸³ L'anthologie de Maples Arce de 1940 reprend un fragment de « Muerte sin fin », publié à peine une année avant. Pour Maples Arce, la poésie de

176 Jorge CUESTA (éd.), *Antología de la poesía mexicana moderna*, Mexico, Contemporáneos-Cvltvura, 1928 (réédition présentée par Guillermo SHERIDAN : Mexico, FCE, 1985).

177 Jorge CUESTA (éd.), *Antología de la poesía mexicana moderna*, Mexico, FCE, 1985, p. 157.

178 Xavier VILLAURRUTIA, *Obras*, Mexico, FCE, 1966, p. 827.

179 *Id.*

180 Manuel MAPLES ARCE, *Antología de la poesía mexicana moderna*, Rome, Poligráfica Tiberina, 1940. Cf. César NÚÑEZ, « La *Antología de la poesía mexicana moderna* de Manuel Maples Arce », in : *Nueva Revista de Filología Hispánica* (El Colegio de México), Mexico, janvier-juin 2005, année/vol. LIII, n. 1, p. 97-127.

181 Cité à partir de : César NÚÑEZ, *op. cit.*, p. 110.

182 *Ibid.*, p. 111.

183 Guillermo SHERIDAN, *op. cit.*, p. 129. Sheridan ne spécifie pas de façon précise l'origine de la citation de Maples Arce.

Gorostiza est cette « « Poesía de disciplinas internas que prolonga sutilmente una tradición clásica... »¹⁸⁴ Dans cette tradition, surgit pourtant la modernité : « los embrujos de la gracia que – por diáfana– resuma [sic] modernidad. »¹⁸⁵ En fait, comme on peut le lire dans ses propres textes choisis pour l’anthologie, dans ces même années Maples Arce a abandonné l’*Estridentismo* : « El elemento más notorio del cambio es el léxico. Ha desaparecido todo el universo urbano e industrial; por el contrario, en estos poemas el mundo al que se recurre es el del clasicismo: “Oh, Mar Mediterráneo que arrullaste las épocas de oro”. »¹⁸⁶ Comme conclut César Núñez, « La *Antología de la poesía mexicana moderna* de Maples Arce permite ver cómo se cristaliza la desaparición del *estridentismo* ». ¹⁸⁷

En fait, plus que du Futurisme ou de l’*Estridentismo*, les *Contemporáneos* se sentent proches de la nouvelle génération espagnole de poètes. Dans un article publié par Gorostiza dans *Contemporáneos*, par ailleurs, on peut reconnaître un article lié à une tentative littéraire d’avant-garde, autour du cinématographe, comme nous le commenterons à présent.

c) Les *Contemporáneos* et la nouvelle génération espagnole

Dans les années 1920 et 1930, les *Contemporáneos* sont en contact, notamment, avec la génération de 1927, qui relit Góngora en même temps que les *Contemporáneos* relisent Góngora ou Sor Juana, comme nous le verrons ensuite.¹⁸⁸ En décembre de 1930, Gorostiza cite comme influence pour un jeune poète mexicain, Emmanuel Palacios, « el romancero y García Lorca ». ¹⁸⁹ La revue *Contemporáneos* publie de jeunes auteurs espagnols, et elle s’inspire de la *Revista de Occidente* espagnole, « su mentora ». ¹⁹⁰ Gorostiza a écrit sur Benjamín Jarnés ou Antonio Espina. ¹⁹¹

184 Cité à partir de : César NÚÑEZ, *op. cit.*, p. 116.

185 *Id.*

186 *Ibid.*, p. 121.

187 *Ibid.*, p. 125.

188 Dans les années 1930, par ailleurs, comme conséquence de la guerre civile espagnole, le Mexique accueille des réfugiés, dont des poètes comme Emilio Prados ou, plus tard, Luis Cernuda (et, encore jeunes en 1939, Tomás Segovia ou Ramón Xirau). Cf. Ramón XIRAU, « Poetas españoles en México. Desterrados y Transterrados », *Revista Textual de El Nacional*, Mexico, Vol. I., n. 2, juin 1989.

189 José GOROSTIZA, « Emmanuel Palacios », section « Torre de Señales », *El Universal Ilustrado*, 11 déc. 1930. Cité à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 288.

190 Guillermo SHERIDAN, *op. cit.*, p. 363.

191 *Contemporáneos*, août et septembre 1929, respectivement.

Centrons-nous sur la caractérisation, par Gorostiza, de certains traits d'avant-garde liés notamment à Antonio Espina et son approche littéraire du cinéma.

Antonio Espina (1894-1972)¹⁹² permet à Gorostiza de signaler, en 1929, la transformation générale qui a lieu dans la littérature ibérique :

Hay que leer a Espina. Es de los jóvenes españoles –nuevos, además– a quienes precisa seguir en cada uno de sus pasos, así den uno en falso, si queremos adquirir una idea de conjunto sobre el proceso que está transformando a las letras españolas y que, una vez realizado, será difícil de comprender.¹⁹³

Pour Gorostiza, la littérature espagnole est en pleine transformation. Ce passage apparaît au début de l'article de Gorostiza : c'est pour lui une des questions principales lorsqu'il s'agit de commenter une publication espagnole. Le texte d'Espina concerne ensuite la composition littéraire avec « la técnica del cinematógrafo » : « en este escamoteo consiste el secreto (¡a voces!) de la *manera* de Espina. »¹⁹⁴

Ceci étant, Gorostiza réagit avec prudence face à ce qu'il considère un premier essai : « habrá que esperar aún los [resultados] de experimentos posteriores, antes de anunciar que de este choque entre la novela y el cine ha surgido una substancia literaria nueva. »¹⁹⁵ Gorostiza tient à affirmer les mérites techniques d'Espina, mais sans omettre que l'auteur est encore jeune : « ¿Habrá que añadir que siendo Espina el joven novelista español en quien reconocemos la más firme voluntad de innovación, es en cambio el de estilo más duro, menos elástico? »¹⁹⁶ Gorostiza tient à souligner qu'il faut encore attendre que ces essais mûrissent.

Quoiqu'il en soit, Espina écrit selon l'air du temps. Apollinaire, en 1917 déjà, annonce que les nouvelles techniques visuelles vont remplacer l'impression sur papier : le cinéma, dit-il, est l'art

192 Il est difficile de le relier à un courant précis. Cf. Jaime MÁS FERRER, *Antonio Espina: del Modernismo a la Vanguardia*, Alicante, Ed. Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2001.

193 José GOROSTIZA, « *Luna de copas* », *Contemporáneos*, septembre 1929. Cité à partir de José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 272.

194 *Id.*

195 *Id.*

196 *Id.*

populaire par excellence, alors que la poésie propose plutôt des « images pour les esprits méditatifs ». ¹⁹⁷ Cocteau, lui, est passé directement au cinéma. ¹⁹⁸

Par rapport au cinéma, Gorostiza pense aussi à un autre roman d'Espina, *Pájaro pinto*. En 1927, un autre membre de la revue mexicaine *Contemporáneos*, Gilberto Owen, avait commenté ce roman d'Antonio Espina avec des idées similaires :

Todo consiste, en efecto, en sorprender en él una lógica no discursiva, sino más afinada, injerto de la poética mallarmeana y la fotogénica, situándose en un plano fronterizo “entre el poema y la cinegrafía”, como lo explica nuestro autor [Antonio Espina], buscando una especie de proyección imaginista sobre la blanca pantalla del libro. ¹⁹⁹

Ce dialogue avec la nouvelle génération de poètes espagnols, qui est lié aussi avec le cinéma, est présent dans un poème d'Owen, de la même époque : « El río sin tacto ». Ce poème est le résultat d'un scénario écrit par Owen à New York pour un metteur en scène mexicain, Emilio Amero. Guillermo Sheridan pense, d'ailleurs, que ce scénario est probablement à l'origine d'un scénario de García Lorca, « Viaje a la luna ». Amero aurait communiqué le premier scénario, d'Owen, à Lorca, qui l'aurait réécrit. ²⁰⁰ La littérature espagnole, dans les années 1920, représente une ouverture aux mouvements d'avant-garde européens, à travers des textes composés en espagnol.

La modernité artistique, comme nous le verrons avec Gorostiza, peut avoir des aspirations universelles, en réunissant des œuvres de périodes diverses dans le socle de la tradition. C'est le cas, notamment, de Baudelaire, véritable initiateur et théoricien de la modernité dans l'art.

d) Un art moderne et éternel

Nous avons commenté la fascination pour l'originalité et pour le nouveau, propre de la modernité. La position de Gorostiza nous demande pourtant de revenir en arrière dans le temps, vers la pensée d'un des initiateurs de la modernité en poésie : Charles Baudelaire (1821-1867).

¹⁹⁷ Guillaume APOLLINAIRE, *L'Esprit Nouveau et les poètes*, Paris, 1918.

¹⁹⁸ Cf. Jean COCTEAU, *Entretiens sur le cinématographe*, Paris, Éditions du Rocher, 2003 ; René GILSON, *Jean Cocteau cinéaste*, Paris, L'avant-scène théâtre, 1998.

¹⁹⁹ « Pájaro pinto » in : Gilberto OWEN, *De la poesía a la prosa en el mismo viaje*, Mexico, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990, p. 227. L'article commente le roman d'Antonio ESPINA, *Pájaro pinto* (Nova Novorum, Revista de Occidente, Madrid 1927).

²⁰⁰ Guillermo SHERIDAN, « Gilberto Owen y Federico García Lorca viajan a la luna », *Vuelta*, n° 258, mai 1998, p. 16-22.

Nous verrons que la vision de Gorostiza est la même que celle de Baudelaire : tous les deux intègrent la tradition dans la modernité.

L'œuvre de Baudelaire a changé la vision de la poésie et a participé à la constitution de ce que nous appelons la poésie moderne. De nos jours, il est souvent considéré comme l'initiateur de la modernité littéraire dans la littérature française, et ce titre lui est également souvent attribué de manière générale pour la littérature occidentale. Selon Dominique Rincé, dans son essai *Baudelaire et la modernité poétique*, son rôle est essentiel : « il nous paraît que chez Baudelaire l'initiation à la modernité se fait avec une intelligence critique encore plus aigüe. »²⁰¹

Quelle vision de la « modernité » a transmis Baudelaire ? Dans son essai sur l'art romantique, celui-ci consacre un chapitre (le quatrième) à la modernité (ses théories concernent l'art, et notamment les arts plastiques). Il y définit la modernité ainsi : « La Modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable. »²⁰² Et il rajoute : « Il y a eu une modernité pour chaque peintre ancien. »²⁰³ Pour lui, la modernité dans l'art est liée à des éléments quotidiens, éphémères, qui dialoguent pourtant avec ce qui est éternel, hors temps. Il s'agit, pour lui, de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poésie dans son caractère historique : de tirer l'éternel du transitoire.

La fascination pour la nouveauté, paradoxalement, s'est manifestée par une relecture du passé, ou par un intérêt pour d'autres cultures. Si nous suivons les arguments d'Octavio Paz :

Lo viejo de milenios puede acceder a la modernidad: basta con que se presente como una negación de la tradición y que nos proponga otra. Ungido por los mismos poderes polémicos que lo nuevo, lo antiquísimo lo resucita, lo anima y lo convierte en nuestro contemporáneo. En el arte y en la literatura de la época moderna hay una persistente corriente arcaizante que va de la poesía popular germánica de Herder a la poesía china desenterrada por Pound, y del Oriente de Delacroix al arte de Oceanía amado por Breton.²⁰⁴

José Gorostiza considère que l'originalité moderne fait partie de la tradition. D'ailleurs, il affirme en 1929, dans la revue *Contemporáneos* : « La novedad, como la juventud, es transitoria, pero

201 Dominique RINCÉ, *op. cit.*, p. 5.

202 Charles BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, Paris, Calmann Lévy, 1885, p. 69.

203 *Id.*

204 Octavio PAZ, *op. cit.*, p. 14.

menos duradera ».²⁰⁵ Nous verrons à présent que, pour Gorostiza et les *Contemporáneos* en général, ce besoin d'originalité, propre des avant-gardes, n'a du sens que si l'on comprend l'originalité comme un retour aux origines : Gorostiza défend une vision de la modernité en harmonie avec la tradition et les classiques.

4. Nouveauté et tradition : de Gorostiza à Sor Juana

La question de l'originalité moderne est fondamentale pour comprendre le contexte critique dans lequel Gorostiza s'est formé en tant que poète, ainsi que pour analyser son approche l'œuvre de Sor Juana et des auteurs baroques en général. La génération de Gorostiza se développe dans les mêmes années que les avant-gardes mais, face l'exigence moderne d'originalité, elle oppose souvent un retour à la tradition. Pour comprendre ceci, nous analyserons la position de José Gorostiza face à la recherche de l'originalité propre de la modernité. Nous aborderons ceci en quatre étapes. D'abord, en abordant l'esprit de la jeunesse, tel qu'il est décrit par Gorostiza. Ensuite, nous commenterons une analogie développée par les *Contemporáneos* entre l'originalité et les origines. Ensuite, nous expliquerons comment Gorostiza revendique l'alliance du renouveau de la littérature avec la tradition. Nous finirons sur la vision de la tradition de Sor Juana, autour d'Homère, mentionné dans « *Primero Sueño* ».

a) L'esprit de la jeunesse

Quatre ans avant sa mort, dans un interview de 1969, José Gorostiza a caractérisé le désir de nouveauté qui, pour lui, caractérise toute nouvelle génération :

Si uno trata de calificar lo que están haciendo los escritores del momento, los jóvenes, creo que es imposible hallar una definición, pero están buscando, algo que quizá no saben qué es, pero buscan, y eso es lo importante. Están buscando por reacción ser distintos a sus predecesores, es una cosa muy natural, muy humana. Cada quien buscar ser “él”, lo

205 José GOROSTIZA, *op. cit.*, p. 238.

cual es una posición de juventud, es una búsqueda de originalidad, tratan de dar su acento propio dentro de la literatura.²⁰⁶

Être moderne c'est être différent, ou en tout cas singulier : avoir une proposition propre qui se différencie de celle des prédécesseurs ou des contemporains. C'est l'exigence d'originalité. José Gorostiza ne déclare pas que la recherche de l'originalité est un besoin, mais il constate qu'elle existe, notamment auprès de jeunes générations. Un an auparavant, en 1968, Gorostiza indique les changements poétiques dans un même ton : « Los poetas de hoy buscan una nueva materia poética y procedimientos nuevos para elaborarla. Hacen muy bien. Deben descubrirse a sí mismos en este difícil mundo de los cambios y las sorpresas increíbles. »²⁰⁷ Gorostiza, à un âge avancé, appelle les nouvelles générations à trouver leur propre voix. En fait, si nous revenons à la jeunesse de Gorostiza, nous découvrirons que Gorostiza, au cours de sa vie, est constant dans sa vision de la poésie. Par exemple, en 1925, avec vingt-quatre ans à peine, Gorostiza défend « el espíritu de rebeldía » des jeunes, en citant le penseur argentin José Ingenieros : « Juventud sin espíritu de rebeldía –dice el doctor Ingenieros– es servidumbre precoz. »²⁰⁸

Cet esprit rebelle, pour Gorostiza, doit faire preuve aussi de beaucoup de prudence et de patience, car l'art est exigeant. Comme remarque un Gorostiza jeune de vingt ans : « la forma se domina con paciencia y en la juventud son naturales y valiosas las incertidumbres. »²⁰⁹ En 1930, il revient sur ceci, par rapport à l'attitude d'un jeune artiste (en l'occurrence, José Martínez Sotomayor) :

el artista joven desdeña el oficio. Lo adquiere, sí, pero no le encomienda una función preponderante dentro de su obra, porque sabe que la lucha con una substancia insumisa es pródiga en hallazgos tan buenos o tan nutridos como difícilmente podría proporcionarle el pensamiento si corriera ya por el cauce de un estilo consumado.²¹⁰

206 « José Gorostiza: una memoria apasionada », interview à José Gorostiza par Rodolfo ROJAS ZEA, in : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI Editores, 2007, p. 534.

207 José GOROSTIZA, « El Premio Nacional de Letras de 1968 », *Espejo*, n. 6, « cuarto trimestre », 1968. Cité à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 327.

208 José GOROSTIZA, « Juventud contra molinos de viento », *La Antorcha*, t. I, n. 17, 24 janvier 1925. Cité à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI Editores, 2007, p. 251.

209 José GOROSTIZA, « Jesús S. Soto », *México Moderno*, t. II, n. 10, mai 1921. Cité à partir de *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI Editores, 2007, p. 238.

210 José GOROSTIZA, « Morfología de *La rueda de aire* », *Contemporáneos*, juin 1930. Cité à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 274.

Dans un texte qui relève, avec diplomatie, les erreurs d'un jeune auteur, Gorostiza revient ainsi sur l'importance de la spontanéité dans la composition, en indiquant pourtant (entre les lignes) le rôle clef du métier d'écrivain.

Gorostiza entend ainsi souligner l'importance de la tradition. En 1925, pour s'exprimer sur la poésie des jeunes (sa propre génération), Gorostiza propose une formule inspirée du Quichotte (« Juventud contra molinos de viento ») dans un article où il défend une vision de la culture qui vise à dépasser un encyclopédisme creux, et correspond en fait à une défense de la tradition comme un acquis fondamental pour toute composition :

la cultura no es el conocimiento de los sistemas filosóficos, no una penetración con las ideas del mundo contemporáneo, no un saber un poco de mucho. Puede ser todo esto juntamente, mas en el caso de la creación artística, la cultura es un antecedente histórico de donde se aprenden las normas belleza, no más que para darle un sentido nuevo. La juventud persigue, a sabiendas, adquirir esa cultura vital, trascendente, que si no se traduce en citas de memorización irreprochables, fecunda, sí, las facultades creadoras.²¹¹

La connaissance doit être vivante, revivifiée dans la création artistique : la culture est la terre fertile où la création peut fleurir.

Quelques années plus tard, en 1937, il reformule ses idées en imaginant ce que la nouvelle jeunesse peut penser des *Contemporáneos* :

Y esto es, justamente, lo que desean los jóvenes: hallar que hemos [les *Contemporáneos*] muerto un poco en nuestras obras, que hemos sabido “usarnos” en ellas; no esa actitud virginal que cierra el paso a la eclosión de su propia poesía, amenazándola en su originalidad, puesto que la obliga necesariamente a la imitación o al silencio. Más audaces, más libres de lo que nosotros, intelectualistas, pudimos ser alguna vez, se entregan a todos los riesgos con igual entusiasmo y con la misma dichosa ingenuidad. Quizá no sepan mucho, pero enseñan mucho.²¹²

Un Gorostiza qui à l'époque a trente-six ans, et qui publiera « Muerte sin fin » deux ans plus tard, considère qu'il n'a plus la voix de la jeunesse, et que sa voix poétique a acquis plutôt une maturité. Mais, comme on peut le lire, il se méfie du caractère intellectuel de sa génération et désire, peut-on

211 José GOROSTIZA, « Juventud contra molinos de viento », La Antorcha, t. I, n. 17, 24 janvier 1925. Cité à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI Editores, 2007, p. 250.

212 José GOROSTIZA, « La poesía actual de México. Torres Bodet: *Cripta* », *El Nacional*, 20 et 27 juin, et 4 juillet 1937. Cité à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 304.

le penser, récupérer une partie du ton risqué de sa jeunesse. « Muerte sin fin » est né dans la confluence de la tradition et du désir de revenir à ses origines, comme lorsqu'il écrivit son premier recueil.

Gorostiza, a vingt-quatre ans en 1925, lorsqu'il publie *Canciones para cantar en las barcas*, et qu'il met en pratique le désir paradoxal de rafraîchir la poésie à travers un dialogue avec la tradition. Gabriel Zaid remarque ainsi que « Redescubrir la poesía popular a través de Gil Vicente y otros poetas cultos del siglo XV, era encontrar habitable para la inteligencia poética una región de la sensibilidad digna de renovarse y extenderse ».²¹³ Interrogé à la fin de sa vie sur l'inspiration classique de ce recueil, Gorostiza répond qu'après le *Modernismo* « Había que nutrirse de nuevo en las fuentes clásicas, y ése era el mejor modo de descargar todo lo accesorio, lo suntuoso, había que ir de nuevo a lo más sencillo, ir al Marqués de Santillana, al Cancionero Español »²¹⁴. En 1928, Gorostiza commente de manière explicite le paradoxe inhérent à la composition, lorsque des formes anciennes permettent la naissance de créations nouvelles : les vers des *Canciones* ont été « sugeridos por la lectura de mayores poetas; muchos vaciados en moldes viejos, y en los más viejos quizá, con el deseo de producir –aun por paradoja– un tono nuevo. »²¹⁵ Ou, comme remarque ailleurs Gorostiza, il s'agit de mettre le masque de la tradition pour apprendre des autres écrivains : « El escritor suele probar en su cara los gestos de otras caras como para conocer mejor el mecanismo de sus propios gestos. La cuestión consiste, en última instancia, en que salgan embellecidos de la prueba. »²¹⁶ De cette mimique de l'autre, un écrivain peut acquérir de nouvelles manières de composer, qu'il s'approprie pour son propre style. Il s'agit d'un véritable retour aux origines.

213 Gabriel ZAID, « La poesía de los judíos españoles », in : *Leer poesía*, p. 55-56. Cité par Guillermo SHERIDAN, *Los Contemporáneos ayer*, Mexico, FCE, 1993 [1985], p. 192.

214 « José Gorostiza: una memoria apasionada », interview à José Gorostiza par Rodolfo ROJAS ZEA, in : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI Editores, 2007, p. 534.

215 José GOROSTIZA, « Declaración », présentation d'une sélection de poèmes de Gorostiza publiés dans « Gabriel GARCÍA MAROTO (choix des poèmes), *Galería de poetas nuevos de México*, Madrid, La Gaceta Literaria, 1928. Cité à partir de José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 262.

216 José GOROSTIZA, « Morfología de *La rueda de aire* », *Contemporáneos*, juin 1930. Cité à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 275.

b) De l'originalité aux origines

En 1969, José Gorostiza reconnaît que la recherche d'originalité peut s'avérer enrichissante, mais il précise aussitôt qu'elle doit être complétée par la tradition, la culture, sans oublier la pratique des vers. Il déclare ainsi que la « búsqueda de la originalidad [...] es una tarea formidable, pero debe ser acompañada de otras cosas, porque la originalidad puede ser falsa, se puede caer en el absurdo. »²¹⁷ Gorostiza se méfie de la facilité que peut entraîner la modernité si elle n'est pas accompagnée par la tradition. La spontanéité se développe sur des acquis. Ce que relève explicitement Gorostiza, en 1930, autour d'un roman au style avant-gardiste : « algo más importante que la originalidad: la aportación de una actitud clásica a nuestra prosa moderna. »²¹⁸ En fait, pour Gorostiza l'originalité ne concerne que la forme : « Después de todo, ser original –en el sentido de apariencia exterior inconfundible, puramente formal– no es ser, sino una manera de ser ». ²¹⁹ Le plus important, le contenu, ne peut être altéré par la recherche moderne de l'originalité.

En 1921, quatre années avant la publication des *Canciones para cantar en las barcas*, un jeune Gorostiza souhaitait pouvoir écrire avec un esprit ouvert : « Ante la desolación de nuestra juventud (la mía no es diferente) me entran deseos irresistibles de romper el pasado literario; de mirar las cosas con una primera y limpia mirada, y de formular mi pensamiento en gritos que llamaría: poemas. »²²⁰ Il s'agit en fait d'accéder à la littérature avec « una primera y limpia mirada » : le regard du nouveau né – le regard qui précède la création. Il s'agit, pour ce jeune poète, de revenir aux origines. Ceci, à travers un jeu sémantique : pour les *Contemporáneos*, l'originalité fait référence aux origines. Les deux mots, pour eux, vont ensemble. Comme l'indique Anthony Stanton, lorsqu'il situe le concept d'« originalité » en rapport à Sor Juana et José Gorostiza :

Nuestro concepto moderno de “originalidad” nos lleva a veces a pensar que una obra novedosa se caracteriza por su singularidad, por lo que no tiene en común con las obras del pasado. La originalidad efectivamente singulariza, pero no en el sentido de aislar una obra o negar sus relaciones con otras obras: los rasgos únicos sólo pueden apreciarse si se miden contra el trasfondo de la tradición. El poema de Gorostiza es sumamente original,

217 « José Gorostiza: una memoria apasionada », interview à José Gorostiza par Rodolfo ROJAS ZEA, in : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI Editores, 2007, p. 534.

218 José GOROSTIZA, « Morfología de *La rueda de aire* », *Contemporáneos*, juin 1930. Cité à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 275.

219 *Id.*

220 José GOROSTIZA, « Jesús S. Soto », *México Moderno*, t. II. n. 10, mai 1921. Cité à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, México, Siglo XXI, 2007, p. 238.

pero su originalidad presupone toda una tradición en la cual Sor Juana tiene un lugar destacado.²²¹

La génération des *Contemporáneos* soutient que leur œuvre se construit par un retour aux origines de la poésie, dans un sens vaste, ce qui constitue leur originalité.

Ce jeu de mots entre « origine » et « originalité » est utilisé par ailleurs par Jorge Cuesta qui, dans son essai « El clacisismo mexicano », de 1934, défend l'unité de la poésie mexicaine à partir d'un attachement aux formes classiques; c'est-à-dire, à des formes universelles :

La originalidad americana de la poesía de México no debe buscarse en otra cosa que en su inclinación clásica, es decir, en su preferencia de las normas universales sobre las normas particulares. De este modo, se ha expresado su fidelidad a su origen en lo que consiste la originalidad.²²²

En 1925, José Gorostiza a formulé une définition (et une défense) des classiques liée à la simplicité et la clarté : « lo clásico [...] es lo perfecto, tipo el mejor de una clase; pero sencillo de tal manera que todo escritor ambiciona su sencillez. No me explico por qué error de educación, por qué grave inconsciencia, se infundió a la gente el miedo de lo clásico ».²²³ D'ailleurs, comme le précise Anthony Stanton :

Se trata de una teoría polémica y antirromántica que se distingue del clasicismo más ortodoxo de Alfonso Reyes o Pedro Henríquez Ureña por su talante reactivo y radical. Este nuevo clacisimo (impulsado por lecturas de escritores como Gide, Eliot o Valéry) marca a varios de los Contemporáneos, quienes asumen su estricto vocabulario crítico: rigor, orden, inteligencia, pureza, ciencia. Es evidente que para Cuesta, Sor Juana sirve de modelo para legitimar una literatura moderna de exigencia universal.²²⁴

Jorge Cuesta défend l'unité de la poésie mexicaine à partir d'un attachement aux formes classiques ; c'est-à-dire, à des formes universelles. Et ces formes font dialoguer la poésie contemporaine avec

221 Anthony STANTON, « Muerte sin fin en la estela del Sueño », in : José GOROSTIZA, *Poesía y poética*, Mexico, ALLCA, Colección Archivos, 1996, p. 320.

222 Jorge CUESTA, « El clacisismo mexicano » [1934], in : Jorge CUESTA, *Poemas y ensayos*, Miguel CAPISTRÁN et Luis Mario SCHNEIDER (éd.), vol. 2, Mexico, UNAM, 1964, p. 183. Cité par Anthony STANTON, « Sor Juana entre los Contemporáneos » [1998], in Álvaro RUIZ ABREU (coord.), *Crítica sin fin*, Mexico, Sello Bermejo-CONACULTA, 2004, p. 283.

223 José GOROSTIZA, « Clásicos para niños. Filosofía del hada madrina – burguesía y realismo », *Excelsior*, 22 mars 1925, p. 5. Cité à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 253.

224 Anthony STANTON, *op. cit.*, p. 283.

des figures du passé mexicain, perçues à présent comme classiques. Sor Juana devient ainsi le symbole d'une littérature mexicaine classique, parallèle aux noms baroques espagnols. Il s'agit, en effet, de revenir aux origines (aux classiques), pour forger une œuvre qui dépasse son contexte, et ainsi participer, à sa propre manière, de la tradition.

c) La tradition littéraire

Face à l'obsession pour la nouveauté, propre de la modernité ou de la jeunesse, Gorostiza rappelle le poids de la tradition.

En 1931, Gorostiza commente un recueil de Francisco González Guerrero ; pour cela, il rappelle l'importance de la tradition : « Me concretaré, pues, a tratar de situarla en nuestra literatura, ya que de ella se nutre y a ella, a su sentido tradicional obedece. »²²⁵ On peut aussi reprendre une expression de Gorostiza pour qualifier la poésie du Colombien Ricardo Arenales²²⁶ : « su poesía – sola, una, cambiante ». ²²⁷ Les changements ne défigurent pas l'essence de la poésie. Puis, en commentant la poésie de Emmanuel Palacios, Gorostiza s'intéresse avant tout aux « fuentes clásicas de su autor ». ²²⁸ Cette inspiration conjugue une source passée et une contemporaine, démontrant que pour Gorostiza le caractère de ce qui est classique dépasse la question chronologique : « el romancero y García Lorca », « no disimulados ». ²²⁹ Pour Gorostiza, « parece que Palacios sabe que el buen poeta necesita recorrer toda la poesía para llegar a su poesía »²³⁰ ; ainsi, pour lui, la poésie doit-elle être mûrie : « que madurase como la fruta o adquiriese el buen sabor del vino viejo »²³¹, afin de se construire un style propre.

En commentant un roman de Martínez Sotomayor, avec humour, Gorostiza joue à écrire un titre propre du Siècle d'or : « En el siglo XVI pudo haberse llamado: “Breve relación del Lic. José

225 José GOROSTIZA, « Francisco González Guerrero, poeta », section « Torre de Señales », *El Universal Ilustrado*, 13 février 1931. Cité à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 293.

226 Dont le nom change, lui aussi. Ricardo Arenales est le pseudonyme à l'époque de Miguel Ángel Osorio, devenu en 1922 Porfirio Barba-Jacob.

227 José GOROSTIZA, « Porfirio Barba-Jacob », cité à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 281. L'ouvrage n'indique pas la source originale.

228 José GOROSTIZA, « Emmanuel Palacios », section « Torre de Señales », *El Universal Ilustrado*, 11 déc. 1930. Cité à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 287.

229 *Ibid.*, p. 288.

230 *Ibid.*, p. 288.

231 José GOROSTIZA, « Francisco González Guerrero, poeta », section « Torre de Señales », *El Universal Ilustrado*, 13 février 1931. Cité à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 292.

Martínez Sotomayor, Juez de Distrito de la ciudad de Tepic, quien careciendo de procesos que instruir, procesa, interroga y carea a la ciudad misma con mucha agudeza de ingenio y donaire de expresión.” »²³² Gorostiza mélange ainsi un roman moderne avec un style qui renvoie directement à une autre période de la littérature hispanique, pour souligner la continuité entre le Siècle d’or et l’époque contemporaine.

Ce mélange de la nouveauté avec la tradition est développé par José Gorostiza dans deux hommages à Ramón López Velarde. En effet, Gorostiza, lui consacre deux articles, avec presque quarante années d’écart – son attachement pour lui le suivit toute sa vie. Il s’agit de « Ramón López Velarde y su obra »²³³, de 1924, et de « Perfil humano y esencias literarias de Ramón López Velarde »²³⁴, de 1963. Dans ces articles, Gorostiza décrit son esprit universaliste : « La poesía era familiar a Ramón, le gustaba en lo antiguo y en lo moderno ».²³⁵ Sa recherche de nouveauté, pour Gorostiza, correspond à un retour aux origines : « quería algo nuevo, aunque hubiese precisado ensayar las primeras combinaciones del primer poeta. »²³⁶ Il s’agit de récupérer la voix originelle de la poésie. Pour Gorostiza, « podemos explicar su poesía [de López Velarde] por una necesidad de lenguaje eterno, de palabra que canta con igual belleza en cualquier tiempo o espacio susceptibles de memoria. »²³⁷ Et, Gorostiza conclut, en poussant à l’extrême cette logique universaliste : « Ramón pudo nacer aquí o en Londres ».²³⁸

L’alliance de l’originalité et de la tradition est une idée fermement ancrée dans l’esprit de Gorostiza. En 1969, il mit en perspective sa propre génération, les *Contemporáneos*. Pour lui, ils ont altéré le paysage de la poésie mexicaine, mais en faisant partie du fleuve de la tradition :

Para mí todo desarrollo o proceso es como un río, simplemente corre, tiene remansos y tiene rápidos. No creo que nosotros hayamos elevado la poesía, la literatura a un nivel

232 José GOROSTIZA, « Morfología de *La rueca de aire* », *Contemporáneos*, juin 1930. Cité à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 276.

233 José GOROSTIZA, « Ramón López Velarde y su obra », *Revista de Revistas*, année XIV, n. 138, 29 juin 1924, p. 28-29.

234 José GOROSTIZA, « Perfil humano y esencias literarias de Ramón López Velarde », *México en la Cultura, suplemento de Novedades*, n. 743, 16 juin 1963, p. 1-10.

235 « Ramón López Velarde y su obra », in *Revista de Revistas*, année XIV, n. 738, 29 juin 1924, p. 28-29. Cité partir de José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 246.

236 *Id.*

237 *Ibid.*, p. 247.

238 *Ibid.*, p. 246.

superior, sino simplemente la movimos a otro nivel; no creo que seamos mejores o peores que los antiguos o mejores o peores que los presentes.²³⁹

Il ne s'agit pas de hiérarchiser les générations, mais de comprendre les mouvements qui agitent le socle de la tradition. Les *Contemporáneos* s'insèrent dans une lignée qui englobe les différents changements de l'univers littéraire à travers le temps, mais avec une proposition poétique propre.

En 1930, dans un article publié dans la revue *Contemporáneos*, Gorostiza définit en deux lignes sa vision du rapport entre la nouveauté et la tradition, sans avoir peur des raccourcis : « estas ideas que no por recientes dejan de fundarse en una larga tradición –tan larga como media de Homero a Proust– ». ²⁴⁰ Dans « Primero Sueño », comme nous verrons à présent, la tradition est incarnée justement par Homère. Nous confronterons à présent la volonté moderne d'originalité avec la vision de Sor Juana à partir de la vision que « Primero Sueño » véhicule d'Homère.

d) Homère et la tradition

Alors que le XX^{ème} siècle a érigé en institution la recherche de l'originalité, ce concept n'est pas compris de la même manière à l'époque de Sor Juana. Il est vrai que les auteurs baroques ont le goût de l'expérimentation, pour chercher de nouvelles formes d'expression à partir des modèles déjà existants – il s'agit d'une relecture de formes anciennes. Sor Juana a vécu dans un contexte où l'imitation des anciens reste une norme : elle hérite d'une vision classique qui prône des concepts pratiques tel que l'*imitatio auctoris* – l'imitation des auteurs classiques. C'est un élan à caractère pédagogique : un auteur se forme par la fréquentation et l'imitation d'auteurs précédents et parmi ces classiques, Sor Juana mentionne Homère.

En effet, « Primero Sueño » comporte des vers consacrés au poète grec, qui peuvent être lus comme une défense de son caractère classique, en caractérisant les vers homériques comme immuables, voire même comme véritables porteurs de la mémoire d'une civilisation. Quand, dans « Primero Sueño », il est question des pyramides (en tant qu'image de l'ascension de l'âme vers le ciel et la divinité), intervient tout un passage consacré à Homère. Le poète grec aurait proposé cette métaphore des pyramides (« según de Homero, digo, la sentencia », v. 399) :

239 « José Gorostiza: una memoria apasionada », interview à José Gorostiza par Rodolfo ROJAS ZEA, in : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI Editores, 2007, p. 534.

240 José GOROSTIZA, « Morfología de *La rueca de aire* », *Contemporáneos*, juin 1930. Cité à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 277.

éstas, que glorias ya sean Gitanas,
 o elaciones profanas, 380
 bárbaros jeroglíficos de ciego
 error, según el Griego
 ciego también, dulcísimo Poeta

Dans ce passage, le poème (« Primero Sueño ») parle d'autres poèmes (*l'Iliade* : « Aquileyas proezas » v. 385 ; *l'Odyssée* : « Ulises sutilezas », v. 386). Ce geste métapoétique correspond lui aussi à un éloge des classiques. Homère, pour Sor Juana, devrait être admis parmi les historiens, comme conséquence de ces récits :

la unión no le recibe
 de los Historiadores, o le acepta
 (cuando entre su catálogo le cuente)
 que gloria más que número le aumente— 390

Gorostiza pense de même dans ses « Notas sobre poesía », lorsqu'il évoque l'époque où « el aeda cantaba las hazañas de los héroes en el banquete y Ulises se conmovía hasta las lágrimas oyendo relatar sus propios infortunios. »²⁴¹ La poésie, dans ce contexte : « era, a un tiempo mismo, compendio de las tradiciones históricas y religiosas del pueblo y almacén de todo humano saber. »²⁴² Tant pour Sor Juana que pour Gorostiza, en contraste avec l'esprit des avant-gardes, la poésie se construit au sein de sa propre tradition : elle est porteuse de sens à travers le temps.

En somme, la modernité a érigé l'originalité et la recherche du nouveau comme un concept clef : c'est avant tout une recherche, un but conscient, dans un mouvement qui s'éloigne de la tradition. En fait, tant « Muerte sin fin » que « Primero Sueño » font appel à un vocabulaire qui le situe plutôt dans un ton classique, malgré les quelques apparitions de la modernité que nous avons signalé dans « Muerte sin fin ». Pour Gorostiza, comme pour Baudelaire, la tradition est essentielle. Il est conscient de la continuité qui lui permet de revenir, depuis son XX^{ème} siècle, vers d'autres périodes. Au cours de notre étude, nous analysons en particulier l'intérêt de la génération de Gorostiza pour le Baroque. Avant d'étudier plus précisément la récupération de Góngora et de Sor

241 José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 506.

242 *Id.*

Juana dans la première moitié du XX^{ème} siècle, nous tracerons une vision d'ensemble du passage entre la période de Sor Juana et la modernité, en passant par les mouvements des Lumières et le Romantisme, afin de souligner la réaction de rupture de ces mouvements face au Baroque.

B. Les étapes entre le Baroque et la modernité

Sor Juana a vécu dans le contexte colonial de la Nouvelle Espagne, qui a pour référent la métropole et où, par ailleurs, la littérature répond souvent aux demandes de la cour. C'est dans ce contexte que Sor Juana composera une œuvre admirée par ses contemporains.

Au cours du XVIII^{ème} siècle, pourtant, ses œuvres cesseront d'être publiées (en 1725), et elle n'est pas mentionnée dans le premier dictionnaire de la Real Academia. En fait, au cours du XVIII^{ème} siècle s'impose l'esprit rationaliste de l'*Ilustración*, et le style *culterano* de Góngora ou Sor Juana est condamné. Les critiques littéraires du XIX^{ème} siècle, dont notamment des écrits de Marcelino Menéndez Pelayo, prolongent cette condamnation.

Au cours des lignes suivantes, nous chercherons à comprendre comment le Baroque (notamment le courant *culterano*) a été lu au cours des XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles, pour signaler une rupture dans la tradition poétique en espagnol. En même temps, progressivement, nous indiquerons comment Gorostiza et les *Contemporáneos* ont lu l'*Ilustración* de le Romantisme espagnol, pour montrer que la rupture se prolonge par une condamnation au début du XX^{ème} siècle de la littérature produite dans les deux siècles précédents.

1. Dernières splendeurs baroques

Dans les années 1930, Gorostiza propose une vision de la littérature mexicaine qui situe Sor Juana et Juan Ruiz de Alarcón comme des classiques, en rappelant en même temps le lien avec le

Siècle d'or espagnol. En fait, Sor Juana, à partir de la Nouvelle Espagne, écrit dans un monde qui dialogue avec la métropole, qui constitue une référent culturel, et le style *culterano* de Góngora est très influent. La poésie de la Nouvelle Espagne, en même temps, se construit souvent à travers des commandes ou des tournois poétiques, de manière prolifique, ce qui sera censuré par la critique du XIX^{ème} siècle. Dans ce contexte, Sor Juana est reconnue comme la dernière grande figure littéraire du Baroque tardif. Nous analyserons d'abord le contexte culturel dans lequel a écrit Sor Juana, pour commenter ensuite sa spécificité dans la tradition du Baroque tardif.

a) Gorostiza et la littérature de la Nouvelle Espagne²⁴³

En 1931, Gorostiza projette une « Biblioteca mínima »²⁴⁴ d'auteurs mexicains. Dès le quatrième tome, on reconnaît les préférences de José Gorostiza en ce qui concerne le Baroque et la littérature de la Nouvelle Espagne. Déjà, Sor Juana, avec son « auto » *El Divino Narciso*, dans un tome consacré au « teatro religioso », qui inclut aussi, en plus de la pièce de Sor Juana, « La Adoración (o la comedia) de los Reyes²⁴⁵, y algún otro auto indígena, que bien puede ser El Sacrificio de Isaac.- El Desposorio Espiritual de Juan Pérez Ramírez.- Dos Coloquios de Hernán González de Eslava. »²⁴⁶

Le cinquième ouvrage serait consacré exclusivement à Juan Ruiz de Alarcón : « Bastaría pedir autorización a Alfonso Reyes para reproducir el tomo de la Colección Calleja, que él hizo y que reúne todas las condiciones del caso. »²⁴⁷ Sor Juana Inés de la Cruz, comme Juan Ruiz de Alarcón, mérite elle aussi un tome entier consacré à son œuvre. Malheureusement, Gorostiza ne

243 Pascual Buxó rappelle le rôle central pour la relecture du Baroque joué par l'éditeur moderne de Sor Juana, le père Alfonso Méndez Plancarte, à travers la publication de ses anthologies de poésie de la Nouvelle Espagne : *Poetas Novohispanos – Primer Siglo (1521-1621)*, Mexico, UNAM, 1942 ; *Poetas Novohispanos (Segundo Siglo) (1621-1721) I*, Mexico, UNAM, 1945 ; *Poetas Novohispanos (1621-1721) Parte Segunda*, Mexico, UNAM, 1945. Cf. José PASCUAL BUXÓ, « Alfonso Reyes: de Góngora a Sor Juana », in : Pol POPOVIC, Fidel CHÁVEZ (coord.), *Alfonso Reyes, perspectivas críticas*, Mexico, Plaza Valdés, 2004, p. 78.

244 José GOROSTIZA, « Plan para publicar una biblioteca mínima de autores mexicanos con fines escolares y de vulgarización », en annexe d'une lettre de José Gorostiza à Alfonso Reyes, Mexico, le 25 novembre 1931. Publié dans : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, México, Siglo XXI, p. 491.

245 Nous verrons plus loin que Gorostiza a écrit sa propre version de cette *auto* indigène.

246 José GOROSTIZA, « Plan para publicar una biblioteca mínima de autores mexicanos con fines escolares y de vulgarización », en annexe d'une lettre de José Gorostiza à Alfonso Reyes, Mexico, le 25 novembre 1931. Publié dans : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, México, Siglo XXI, p. 491.

247 *Id.*

détaille pas le contenu de cette anthologie : « Sor Juana Inés de la Cruz – Una antología poética. » La position centrale de Sor Juana pour les lettres mexicaines n'est pas à remettre en question.

D'ailleurs, pour Gorostiza, en 1938, Juan Ruiz de Alarcón et Sor Juana font partie d'un courant commun avec la littérature espagnole, mais aussi avec une valeur universelle exceptionnelle. Ainsi, Gorostiza commence par décrire les hauteurs de la poésie du Siècle d'Or espagnol. La littérature espagnole occupe une place admirable dans le concert de la littérature universelle : « el clacisismo de los Siglo de Oro fue en España un eco magnífico del Renacimiento al que la vida heroica del siglo XVI –las campañas de Italia y de Flandes, la conquista de América, las guerras de religión– le daban una singular resonancia. »²⁴⁸ Cette prolongation de la Renaissance concerne la lecture des anciens, mais aussi une interprétation propre : « La poesía clásica de España, inspirada en los modelos grecolatinos que a veces sólo conoce de oídas, se desprende entonces en un gran vuelo de libertad. »²⁴⁹

Gorostiza rappelle, dans une vision historique, que la littérature mexicaine reste unie à l'Espagne de par ses origines : « Durante los trescientos años de la dominación española, corre la poesía de México por un solo tranquilo cauce. El cauce clásico español. »²⁵⁰ Pourtant, la littérature mexicaine est dans une position marginale : « Sin embargo no en él, dentro de él, sino al margen, con menos ímpetu. »²⁵¹ La littérature de la Nouvelle Espagne dépend de la métropole : la Nouvelle Espagne, en tant que colonie, est une émanation de la couronne. Quoique Sor Juana a toujours habité dans la Nouvelle Espagne, et donc en Amérique, elle évolue dans la sphère culturelle espagnole. Il n'est donc pas étonnant qu'au XVII^{ème} et le XVIII^{ème} siècles, les trois tomes de ses œuvres (*Inundación Castálida*, *Segundo volumen* et *Fama y obras póstumas*) sont publiés et réédités uniquement dans la péninsule ibérique (Madrid, Barcelona, Valence, Saragosse et Lisbonne, entre 1689 et 1725).²⁵² La situation coloniale implique un échange ou une dépendance entre la Nouvelle Espagne et la métropole. Les auteurs du nouveau continent suivent ce qui se passe en Espagne puisque, comme le dit Emilio Carilla : « no era imposición sino aceptación, reconocimiento de lo que se sentía propio, dentro de una tradición artístico-literaria, y no migajas de

248 José GOROSTIZA, « Cauces de la poesía mexicana », *El Nacional*, année IX, t. XVI, n. 3, 127, 2^{ème} section, janvier 1938, p. 1. Cité à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 308.

249 *Id.*

250 *Id.*

251 *Id.*

252 Cf. notre bibliographie.

lo ajeno. »²⁵³ Ceci étant, Alfonso Reyes soutient que, malgré la distance géographique, il n'y avait pas forcément une distance culturelle entre les innovations européennes et les compositions de la colonie : « El retraso entre el innovador europeo y el imitador o “académico” americano [...] no es de un siglo, sino sólo de una generación; y sin duda en el orden literario, que admite las anticipaciones individuales con relativa facilidad, muchas veces pudo ser menor todavía. »²⁵⁴

Malgré cela, pour Gorostiza, l'Espagne péninsulaire et la Nouvelle Espagne sont unies : « Debo señalar, como básica, una realidad histórica que hace posible el clasicismo de nuestra época colonial, la perfecta unidad de las Españas, la vieja y la nueva, en el sentimiento de su universalidad, es decir, de su destino en el mundo. »²⁵⁵ Gorostiza joue sur le nom de « Nueva España », mais son texte peut désigner l'ensemble de l'Amérique hispanique. Pour Gorostiza, ainsi, le classicisme de « figuras como Ruiz de Alarcón y Juana Inés de la Cruz » permet de « incorporarlas a la historia de la poesía castellana », car « lo clásico, en cualquier época, resulta precisamente de esta dimensión universal del pensamiento ».²⁵⁶

À travers ce lien profond avec l'Espagne, la poésie baroque de la Nouvelle Espagne est marquée par la présence de vice-rois : elle est souvent motivée par des commandes.

b) Une poésie de commandes

La cour espagnole est loin, mais de nombreuses villes coloniales ont constitué des centres culturels, comme Mexico, Lima, Potosí, Bogotá ou Cartagena : « Las sedes virreinales, en primer término, y las sedes de gobernaciones y capitanías, eran, por descontado, los núcleos culturales más notorios. »²⁵⁷ La présence d'un vice-roi et de sa cour accentuait naturellement cet état. Sor Juana vécut ainsi dans une société dont les cadres politiques les plus importants provenaient directement d'Europe. Elle entretenait par ailleurs des rapports proches avec les vice-rois, qui furent souvent des nobles lettrés, ou des protecteurs des arts.²⁵⁸

253 Emilio CARILLA, « Literatura barroca y ámbito colonial », *Thesaurus*, Tome XXIV, n. 3, 1969, p. 422.

254 Alfonso REYES, *Obras Completas*, t. XII, Mexico, FCE, 1997, p. 349.

255 José GOROSTIZA, « Cauces de la poesía mexicana », *El Nacional*, année IX, t. XVI, n. 3, 127, 2^{ème} section, janvier 1938, p. 1. Cité à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 309.

256 *Id.*

257 Emilio CARILLA, *op. cit.*, p. 420.

258 Cf. *id.*

Cette présence des vice-rois transpose la cour espagnole sur le continent américain. Dans ce contexte, la poésie de la Nouvelle Espagne est marquée par l'abondance de vers d'occasion, souvent des commandes. Au cours du XVII^{ème} siècle, les concours à thème débordent²⁵⁹, ce qui encourage encore plus l'écriture de poèmes d'occasion et le mélange entre poésie, rhétorique ou ressources techniques comme la composition de « laberintos », au point que l'on puisse affirmer que « es evidente que abunda lo efímero y vacío en aquella lluvia de versos que inundó la época ».²⁶⁰ Ces tournois, ou tout simplement la composition de poèmes consacrés à des événements particuliers, sont souvent liés à des fêtes religieuses, à l'arrivée d'un nouveau vice-roi ou d'un évêque, à des naissances, des décès, des mariages ou des baptêmes des princes. Comme le remarque Alfonso Reyes en 1948 :

Muchedumbre de panegiristas y versificadores de anales desfila en las procesiones, contribuye a los torneos literarios, a los florilegios de fastos públicos, y alza arcos de triunfo y monumentos semioficiales según la retórica del tiempo, en odas, canciones reales, octavas, liras, sonetos, romances, epigramas y jeroglifos: mezcla de ampulosidad y prosaísmo²⁶¹

L'œuvre de Sor Juana, elle aussi, est marquée par ces affrontements de lettres – sans oublier qu'il s'agissait parfois de commandes. Malgré son isolement physique dans un couvent, Sor Juana participe activement – par sa plume – à ces activités littéraires. Par exemple, elle écrit un sonnet pour la mort du roi Philippe IV en 1666, où on reconnaît le ton d'éloge propre de la poésie de cour et des commandes : « Sólo a ti respetó el poder tirano, / ¡oh gran Filipo!, pues con las señales / que ha mostrado que todos son mortales, / te ha acreditado a ti de Soberano. »²⁶² Elle écrit aussi pour l'anniversaire du vice-roi, le « Marqués de la Laguna », en 1681 : « Vivid: porque, entre propios y entre extraños, / de mi plectro las claras armonías / celebren vuestros hechos sin engaños ».²⁶³ Les exemples sont innombrables. Citons, comme dernier exemple, le *Neptuno alegórico*, composition en prose autour de l'arc de triomphe érigé pour célébrer l'entrée du nouveau vice-roi dans la ville de Mexico, le 30 novembre 1680 : « Neptuno alegórico, océano de colores, simulacro político, que

259 Cf : Manuel TOUSSAINT, *Compendio bibliográfico del Triunfo Parténico*, México, 1941 ; Francisco PÉREZ SALAZAR, « Los concursos literarios en la Nueva España y el Triunfo Parténico », *Revista de Literatura Mexicana*, México, t. I, 1940.

260 Emilio CARILLA, *op. cit.*, p. 423.

261 Alfonso REYES, *Obras Completas*, t. XII, Mexico, FCE, 1997, p. 356.

262 Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Obras completas*, Mexico, Porrúa, 2001, p. 154.

263 *Ibid.*, p. 157.

erigió la muy esclarecida, sacra y augusta iglesia metropolitana de Méjico, en las lucidas alegóricas ideas de un arco triunfal que consagró obsequiosa y dedicó amante a la feliz entrada del excelentísimo [...] Virrey ».²⁶⁴ Le *Neptuno alegórico*, en même temps, démontre que la qualité du résultat dépend de l'auteur, car Sor Juana a réussi dans cette composition à dépasser la situation (une commande) pour composer une œuvre allégorique dans laquelle se manifeste toute la splendeur et l'exubérance du Baroque. Ceci étant, un critique très réceptif des œuvres baroques comme l'est Alfonso Reyes ne peut s'empêcher d'émettre une critique pour ces commandes, en 1948 : « El reinado de la Décima Musa [Sor Juana] parece que dura todavía, aunque haya reparos al gusto ambiente, y aunque tengamos que olvidar algunas poesía de encargo para los virreyes o las catedrales. »²⁶⁵ C'est aussi l'avis de Gorostiza, lorsqu'il juge le courant *culterano*, tel qu'il se développe au Mexique.

c) Le *culteranismo* et le rôle exceptionnel de Sor Juana

Dans son projet de « Biblioteca mínima », Gorostiza pense aussi à mettre en relief le courant *culterano* mexicain, en lui consacrant un tome entier : « La canción de Matías de Bocanegra.- Fragmentos de trabajos científicos y literarios de Sigüenza y Góngora.- ¿Los poetas del Triunfo Parthénico?- Ejemplares varios, curiosos, del culteranismo mexicano. »²⁶⁶ Plus que la poésie *culterana*, ce qui intéresse Gorostiza c'est l'œuvre en prose du scientifique, historien et écrivain Sigüenza y Góngora – comme l'indiquent les points d'interrogation, il hésite à inclure les vers gongoristes que Sigüenza y Góngora consacre à la vierge Marie dans son *Triunfo Parténico*. Le *culteranismo* mexicain, pour Gorostiza, semble plutôt digne d'intérêt car « curioso ». Il pense à publier des « ejemplares varios » : des spécimens qui, pour Gorostiza, sont peut-être plus des variantes de Góngora que des poèmes qui se valent par eux-mêmes. En 1938, Gorostiza explique que « nuestra poesía se inicia con una especie de retoricismo »²⁶⁷. Ce « retoricismo » implanté au cours de la Colonia dans une société dominée par l'Église et une économie féodale, pour Gorostiza,

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 777.

²⁶⁵ Alfonso REYES, *op. cit.*, p. 368.

²⁶⁶ José GOROSTIZA, « Plan para publicar una biblioteca mínima de autores mexicanos con fines escolares y de vulgarización », en annexe d'une lettre de José Gorostiza à Alfonso Reyes, Mexico, le 25 novembre 1931. Publié dans : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, México, Siglo XXI, p. 491.

²⁶⁷ José GOROSTIZA, « Cauces de la poesía mexicana », *El Nacional*, année IX, t. XVI, n. 3, 127, 2^{ème} section, janvier 1938, p. 1. Cité à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 309.

« explica el furor culterano del siglo XVII ».²⁶⁸ C'est dans l'imitation de moules imposés que s'adapte le *culteranismo*.

Dans ce contexte, l'œuvre de Sor Juana représente un moment fort pour les lettres hispaniques : elle participe avec son identité propre aux splendeurs du Siècle d'or espagnol. D'un point de vue chronologique et stylistique, Sor Juana Inés de la Cruz correspond à la dernière période du Baroque, ou « Baroque tardif », que l'on peut situer, en ce qui concerne la poésie, dans la deuxième moitié du XVII^e siècle²⁶⁹, et qui fut marqué par les pièces de Pedro Calderón de la Barca, ainsi que par le *conceptismo* et, de manière plus précise, le courant *culterano* associé à Góngora.²⁷⁰ En effet, Góngora reste particulièrement présent dans la littérature de la Nouvelle Espagne. Comme l'indique Alfonso Reyes : « Y si suele hablarse con insistencia de Góngora es porque el registro más agudo sobresale en el coro, y porque el maestro cordobés se acclimató singularmente entre nosotros. »²⁷¹ Comme l'indique Amado Nervo :

Todos los poetas del siglo XVII se influyeron entre sí; y por otra parte, pues que ese siglo no sólo toleró sino que aplaudió y exaltó a Góngora, es que su culteranismo o cultiparismo halagaba la índole íntima de la literatura y de la poesía, la afectación erudita de entonces, el amor al retruécano, el énfasis del carácter nuestro, la manía de la alusión pagana, etc., etc.²⁷²

Citons aussi José Pascual Buxó, qui consacre un tome complet à la présence de Góngora dans la poésie de la Nouvelle Espagne : « Góngora regirá, incansablemente, la poesía novohispana. Arcos triunfales, certámenes poéticos, relaciones de festividades religiosas, pompas fúnebres, nacimientos de príncipes y los contados poemas de índole personal, se conciben y realizan según modelos gongorinos. »²⁷³ C'est un contexte marqué par une abondance de poètes, producteurs de vers de tout type, souvent des commandes ou des participations à des joutes poétiques.

L'apparition de Sor Juana est, à ce titre, le dernier souffle de la poésie baroque en espagnol. Menéndez Pelayo en conclut que : « Con sor Juana termina, hasta cronológicamente, la poesía del

²⁶⁸ *Id.*

²⁶⁹ Cf. Ignacio GARCÍA AGUILAR (éditeur), *La poesía del Barroco tardío, Tras el canon*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2009.

²⁷⁰ Autour de Góngora et le courant *culterano*, cf. Dámaso ALONSO, *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1960.

²⁷¹ Alfonso REYES, *op. cit.*, p. 348.

²⁷² Amado NERVO, *Juana de Asbaje*, in *Obras completas*, t. II, Madrid, Aguilar, 1956, p. 464.

²⁷³ José PASCUAL BUXÓ, *Góngora en la poesía novohispana*, Mexico, UNAM, 1960, p. 10.

siglo XVII. »²⁷⁴ Amado Nervo, quant à lui, considère que, après les splendeurs d'une époque qui a vu paraître l'œuvre de Cervantes, Góngora, Quevedo ou Calderón, le règne de Charles II est pauvre pour les lettres. De même, pour Nervo : « Si el único mérito de Sor Juana hubiese sido constituirse en sol poético de aquella época estéril, de fijo que no fuera mérito grande. »²⁷⁵ Pour Reyes :

Sería ingenuo pretender que hubo quinientos y más poetas de talla, y es preferible no enredarnos en retahilas de nombres. Basta que reconozcamos la creación de un fondo del paisaje, por cierto muy pulcro, sobre el cual corren algunas magníficas pinceladas de poesía religiosa, y resalta la figura más extraordinaria de nuestra lírica: Sor Juana Inés de la Cruz.²⁷⁶

Reyes conclut que : « Juana representa el fin de una época poética. Hasta ella llegan todas las apariencias asumidas después del Renacimiento por la lírica del Siglo de Oro, y acaso en ella pueden apreciarse por última vez, como en una galería de valor. »²⁷⁷ Méndez Plancarte parle du « tardo atardecer que se incendió gloriosamente en Calderón y que cumplió en Sor Juana el sugestivo verso de Guillermo Valencia: “Hay un instante en el crepúsculo / en que las cosas brillan más...” ».²⁷⁸

Nous commenterons à présent le passage entre le Baroque et l'*Ilustración*, pour expliquer comment se produit une rupture de la tradition poétique.

2. La rupture de l'*Ilustración*

Le XVIII^{ème} siècle, du point de vue culturel et littéraire, est assimilé au mouvement des Lumières ou, en espagnol, l'*Ilustración*²⁷⁹, qui en Espagne émane d'un mouvement européen. À la

274 Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, « Sor Juana Inés de la Cruz », in *Historia de la poesía hispanoamericana desde sus orígenes hasta 1892*, Madrid, 1911. Cité à partir de : Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Obras escogidas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1976, p. 9.

275 Amado NERVO, *op. cit.*, p. 440.

276 Alfonso REYES, *op. cit.*, p. 348-349.

277 *Ibid.*, p. 369.

278 Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *El sueño*, Mexico, UNAM, 1989, p. XV.

279 Pour souligner les spécificités du mouvement dans l'univers hispanique, nous parlerons plutôt de « *Ilustración* » que des Lumières.

différence de l'esprit critique qui s'impose en Allemagne ou en France, l'*Ilustración* produit des textes plutôt techniques, plus que ce création littéraire. La poésie du XVIIIème siècle, moins connue que ce textes techniques, a peu d'influence pour la génération de Gorostiza, représentant une rupture dans la tradition poétique hispano-américaine : lorsque Gorostiza formule une vision d'ensemble de la littérature mexicaine, il ne retient pour l'*Ilustración* que la *Rusticatio* de Landívar, un contexte composé en latin, lié à l'agriculture et composé par un Guatémaltèque. Au cours de ce siècle, par ailleurs, paraît le dictionnaire de la Real Academia de la Lengua (RAE), connu aujourd'hui comme le *Diccionario de Autoridades*, car il reprend des citations d'auteurs classiques. Pourtant, il n'inclut pas Sor Juana. Nous commenterons cette absence pour montrer certains aspects du rapport des intellectuels du XVIIIème siècle avec Sor Juana.

a) Un phénomène d'origine étrangère

Au cours du XVIIIème, une vision rationnelle et anthropocentrique du monde s'affirme, marquée par la foi dans le progrès et le positivisme. Cette vision est liée par la suite aux révolutions agricole et industrielle, ainsi qu'à l'avènement de la société technologique dans laquelle nous évoluons aujourd'hui. C'est l'époque de l'*Ilustración*, de la consolidation de l'État Nation, et au cours de laquelle la bourgeoisie gagne en importance.

L'*Ilustración* espagnole tient ses racines d'un mouvement d'idées étranger, dont le nom provient d'ailleurs de l'allemand (*Aufklärung*). En France, les Lumières représentent un épanouissement pour les lettres et la philosophie ; le mouvement, d'ailleurs, a préparé la Révolution et la période bonapartiste. Ce n'est pas le cas en Espagne, où l'*Ilustración* représente plutôt une période de développement technique du pays, qui ne débouche pas dans un questionnement de la monarchie.²⁸⁰ Du point de vue culturel, c'est un esprit néo-classique et rationaliste qui domine, mais non pas vraiment un esprit critique, comme le relève Pierre Vilar : « El respeto a la tradición, a la experiencia y el espíritu histórico dan ponderación y sentido de la justa medida a la obra intelectual del siglo XVIII español; pero la privan de ese vigor, de esa seguridad en sí misma que hicieron en Francia el siglo revolucionario por excelencia. »²⁸¹ L'*Ilustración* se manifeste donc en Espagne comme un mouvement « importé », dont l'élan dépend de l'évolution des autres pays et fonctionne souvent avec un décalage temporel et une distance dans l'interprétation des idées en vogue. Selon

280 Cf. Joseph PÉREZ, *op. cit.*, p. 311.

281 Pierre VILAR, *Historia de España* [1947], Madrid, Biblioteca de Bolsillo, 2008, p. 115.

Octavio Paz : « El siglo XVIII fue un siglo crítico, pero la crítica estaba prohibida en España. La adopción de la estética neoclásica francesa fue un acto de imitación externa que no alteró la realidad profunda de España. »²⁸² L'*Ilustración* espagnole montre une dépendance par rapport au développement du courant dans d'autres latitudes européennes. On peut néanmoins s'interroger sur ce qui lui est spécifique du point de vue littéraire.

b) Une littérature scientifique

Au cours de l'époque rationnelle que constitue le XVIII^{ème} siècle, les publications se tournent vers les sciences appliquées. L'*Ilustración* aspire à une organisation de la société où dominerait la raison. Gorostiza, en 1930, parle du « barroco » pour désigner quelque chose d'exubérant : « ¿de dónde proviene este gusto por lo barroco en un espíritu tan ponderado? »²⁸³ C'est justement contre ce désordre que réagit l'*Ilustración*.

Les auteurs espagnols de cette période, comme Feijoo, Jovellanos ou Capmany, s'intéressent à la rédaction d'ouvrages politiques ou scientifiques. Comme le dit Alfonso Reyes :

Si en el siglo XVII dominaron los intereses poéticos de la cultura, en el XVIII domina el interés social. Los trabajadores del espíritu, varones de laboriosidad increíble, asumen un aire de escritores profesionales y se consagran, por una parte, a poner en orden la tradición; por otra, a edificar una nueva conciencia pública, recogiendo las novedades del pensamiento europeo y dando expresión, a la vez, al sentimiento de un pueblo que se sabe ya distinto de la antigua metrópoli, que ha comenzado a llamarse patria.²⁸⁴

En somme, pour Reyes : « puede todavía sostenerse que el caudal de ciencia fue superior a la inspiración poética y a la crítica. »²⁸⁵

En Espagne, au cours du règne de Carlos III, qualifié de « despotismo ilustrado », on s'intéresse au développement du pays et on pense que la raison peut mener les hommes vers le bonheur. Comme exemple de cette littérature, citons le père Feijoo, un des auteurs les plus lus de l'*Ilustración*, qui, dans son œuvre la plus connue, le *Teatro crítico universal* (1726-1739), réunit des

282 Octavio PAZ, *op. cit.*, p. 90.

283 José GOROSTIZA, « Morfología de *La rueda de aire* », *Contemporáneos*, juin 1930. Cité à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 278.

284 Alfonso REYES, *op. cit.*, p. 375.

285 *Ibid.*, p. 390.

réflexions qui ont pour but de développer l'esprit critique. Nous pouvons citer aussi les *Cartas marruecas*²⁸⁶ de José Cadalso, rédigées à l'image des *Lettres persanes* (1721) de Montesquieu, avec pour but d'ériger une critique de la société espagnole à partir de la vision fictive d'un étranger qui décrit la décadence d'Espagne – décadence décrite en insistant, en partie, dans le retard de l'Espagne dans le domaine scientifique. Déjà, l'imitation d'une composition française révèle l'influence étrangère.

Par ailleurs, l'hispaniste étasunien Russel P. Sebold Russell défend le rôle du XVIII^{ème} siècle dans la tradition poétique espagnole, dans *La perduración de la modalidad clásica. Poesía y prosa españolas de los siglos XVII a XIX*.²⁸⁷ Pour Sebold Russel, le XVIII^{ème} siècle prolonge une tradition classique qui se développe entre les XVII^{ème} et XIX^{ème} siècle. Pourtant, ce même auteur souligne que la poésie du XVIII^{ème} siècle est très mal connue de nos jours : son impact est faible. Pour Sebold Russel, tout était à faire pour découvrir ce domaine de la littérature espagnole : « los que nos ocupamos del setecientos hemos seguido, por decirlo así, dando hachazos al tronco de este siglo, al mismo tiempo que nos esmerábamos en regarle las raíces y podarle las ramas ».²⁸⁸ En ce sens, nous voulons souligner que, sans préjuger du véritable intérêt de la poésie espagnole du XVIII^{ème} siècle, au début du XX^{ème} siècle elle est mal connue : elle semble absente et ne constitue pas une influence visible, au point que Méndez Plancarte, un des principaux responsables de la relecture de la littérature de la Nouvelle Espagne, fait référence à « La general decadencia de nuestra poesía –y de toda la poesía castellana– de fines del siglo XVIII ».²⁸⁹

Gorostiza transmet cette même appréciation, en référence à la poésie latine de la Nouvelle Espagne, comme nous le commenterons dans les lignes qui suivent.

c) La littérature de l'*Ilustración* et la *Rusticatio mexicana*

En 1938, en traçant un paysage de la poésie mexicaine à partir du point de vue moderne, Gorostiza mentionne la composition de la poésie en latin, pour bien signaler qu'elle ne participe pas

286 Publiées après la mort de Cadalso, dans le *Correo de Madrid*, à partir de 1789, et publiées comme ouvrage en 1793. Cf. José CADALSO, *Cartas marruecas. Noches lúgubres*, éd. par Joaquín Arce, Madrid, Cátedra, 1997.

287 Russel P. SEBOLD, « Contra los mitos neoclásicos españoles », in: *La perduración de la modalidad clásica. Poesía y prosa españolas de los siglos XVII a XIX*, Salamanque, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001. Version numérisée sur : <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=6796>.

288 *Ibid.*

289 Cité dans : Alfonso REYES, *op. cit.*, p. 381.

activement à la tradition poétique mexicaine : « la extraña poesía latina, puro apego escolar a los textos, puro artificio de la erudición, que se agota en el siglo XVIII ». ²⁹⁰ Pourtant, un ouvrage de vers rédigés en latin fut la seule publication *ilustrada* retenue par Gorostiza pour son projet de « Biblioteca mínima ».

En effet, l'*Ilustración* est presque absente, si ce n'est pour la présence de la *Rusticatio Mexicana* (« À travers les champs du Mexique »). À noter que Gorostiza ne mentionne pas le nom de l'auteur : il assume qu'il est connu par le public en tant qu'un classique. Il s'agit d'un long texte poétique (5348 vers) composé en latin par Rafael Landívar y Caballero, jésuite guatémaltèque, qui parut pour la première fois à Modène en 1781, avec un titre explicite : *Rusticatio Mexicana, seu rariora quædam ex agris mexicanis decerpta, atque in libros decem distributa a Raphaele Landivar* (« À travers les champs, ou quelques sujets exceptionnels sur les terres mexicaines, distribués en dix livres par Rafael Landívar »). La version définitive de l'œuvre, sous le titre abrégé de *Rusticatio Mexicana*, et considérablement amplifiée, parut à Bologne en 1782. ²⁹¹ Le texte fut achevé lorsque l'auteur souffrait les conséquences de l'expulsion des Jésuites des terres sous contrôle de la couronne espagnole en 1767 – le texte est consacré, depuis l'exil, à la terre regrettée. ²⁹²

La *Rusticatio Mexicana* a été publiée dans l'esprit caractéristique de l'*Ilustración* et son attachement pour l'utilisation de la raison afin de développer un royaume – les poèmes autour de la vie rurale et de l'agriculture sont ainsi à la mode, dont des traductions de *Les travaux et les jours* et des *Géorgiques* – d'ailleurs, la traduction que retient Gorostiza pour son projet s'intitule *Geórgicas mexicanas*. ²⁹³ Il s'agit du développement de l'agriculture, appelé de nos jours, la « Révolution Agricole », phénomène préalable à la Révolution Industrielle.

Landívar, par ailleurs, n'est pas mexicain à strictement parler, et son inclusion dans une liste qui englobe explicitement des « autores mexicanos » ²⁹⁴ peut étonner. Ceci étant, il est né dans le

290 José GOROSTIZA, « Cauces de la poesía mexicana », *El Nacional*, année IX, t. XVI, n. 3, 127, 2^{ème} section, janvier 1938, p. 1. Cité à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 308.

291 Cf. l'édition moderne : Rafael LANDÍVAR, *Rusticatio Mexicana*, Guatemala, Editorial Artemis Edinter, 1996.

292 Comme relève Gonzalo de Villa : « Va a ser el exilio, y la nostalgia patria de éste, lo que immortalizarán a Rafael Landívar a través de su *Rusticatio Mexicana*, obra de valor inmenso, no sólo como poesía sino como reflejo del amor, de la angustia, la añoranza y el recuerdo que un humanista como Landívar dedicará a su amada tierra natal que nunca volvería a ver. », in : Rafael LANDÍVAR, *Rusticatio Mexicana*, tome en latin, éd. critique bilingue par Faustino Chamorro, Guatemala, Universidad Rafael Landívar, 2001, p. XV.

293 Rafael LANDÍVAR, *Géorgicas mexicanas*, Mexico, Secretaría de Educación Pública, 1925.

294 José GOROSTIZA, « Plan para publicar una biblioteca mínima de autores mexicanos con fines escolares y de vulgarización », en annexe d'une lettre de José Gorostiza à Alfonso Reyes, Mexico, le 25 novembre 1931. Publié dans : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, México, Siglo XXI, p. 490.

système administratif de la *Colonia*, qui n'est pas tout à fait le même que celui des États américains indépendants. En effet, le titre du texte fait référence au Mexique de manière générale (le terme pouvait désigner l'Amérique centrale), car au XVII^{ème} siècle la *Capitanía General* de Guatemala faisait partie de la Nouvelle Espagne – ceci, même si l'œuvre commence avec un poème consacré à l'*Vrbi Guatimalae*. Rafael Landívar, dans une « Advertencia » à son œuvre, commence justement en s'expliquant sur ce sujet :

1. Rustication Mexicana es el título que he puesto a este poema, no solamente porque casi todo lo en él recogido hace referencia a los campos Mexicanos, sino especialmente porque he podido advertir que la Nueva España toda, sin tener en cuenta sus diversos reinos, es conocido en Europa vulgarmente por el nombre de México.²⁹⁵

Le choix de Gorostiza englobe donc Landívar parmi les auteurs mexicains dans une optique régionale, comme le veut l'ouvrage même par son titre et son sujet – ce qui incite à penser que Gorostiza ne disposait pas d'un meilleur exemple de littérature *ilustrada* à citer parmi les auteurs nés dans le territoire qui correspond au Mexique moderne.

Par ailleurs, José Gorostiza conseille la traduction du religieux mexicain Federico Escobedo Tinoco, choix tactique, car cette version de la *Rusticatio Mexicana* avait été récemment publiée par la Secretaría de Educación Pública, et donc l'État devait posséder les droits.²⁹⁶ Gorostiza conseille de publier une version réduite du texte, sans exclure de résumer une partie des vers dans une prose explicative : « La traducción del P. Escobedo reducida a los pasajes esenciales y con pequeñas síntesis en prosa de los demás. »²⁹⁷ Ce besoin de résumer s'explique car la *Rusticatio Mexicana* peut être considérée comme difficile d'accès pour un public scolaire ou pour le grand public en général. Plus que l'œuvre en soi, et sans juger de la qualité de celle-ci, ce qui intéresse José Gorostiza, pourrait-on conclure, c'est la présence d'un texte représentatif de l'*Ilustración* dans la Nouvelle Espagne : la *Rusticatio Mexicana* jouerait un rôle pédagogique.

295 Rafael LANDÍVAR, *Rusticatio Mexicana*, tome en espagnol, éd. critique bilingue par Faustino Chamorro, Guatemala, Universidad Rafael Landívar, 2001, p. 64. Le texte original en latin : « 1. *Rusticationis Mexicanæ* huic carmini præfixi titulum, tum quod fere omnia in eo congesta ad agros Mexicanos spectent, tum etiam quod de Mexici nomine totam Nouam Hispaniam uulgo in Europa appellari sentiam, nulla diuersorum regnorum ratione habita. », in : Rafael LANDÍVAR, *Rusticatio Mexicana*, tome en latin, éd. critique bilingue par Faustino Chamorro, Guatemala, Universidad Rafael Landívar, 2001, p. 64.

296 Rafael LANDÍVAR, *Géorgicas mexicanas*, Mexico, Secretaría de Educación Pública, 1925.

297 José GOROSTIZA, « Plan para publicar una biblioteca mínima de autores mexicanos con fines escolares y de vulgarización », en annexe d'une lettre de José Gorostiza à Alfonso Reyes, Mexico, le 25 novembre 1931. Publié dans : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, México, Siglo XXI, p. 491.

Par ailleurs, comme information annexe, soulignons que Sor Juana est présente sous la plume de Landívar, lorsqu'il présente les poètes du royaume. Dans la traduction de Faustino Chamorro :

Mas al punto en que canta Sor Juana con rimas sonoras,
el agua corriente reposa; las aves quebrando de pronto
su vuelo, suspensas por rato en el aire, se callan;
y vense las peñas moverse al dulcísimo son del concierto.
A fin de que no atormentara a las Musas la envidia celosa,
se manda aumentar la Hermandad de Aganipe con ella.²⁹⁸

(*Rusticatio Mexicana* I, v. 289-294)

Rafael Landívar reconnaît dans la personne de Sor Juana Inés de la Cruz la « Musa décima » (ce titre est attribuée à la nonne hiéronymite dans le titre du premier tome de ses œuvres²⁹⁹) et l'invite à participer de sa *Rusticatio Mexicana* avec des prérogatives qui rappellent l'effet du chant d'Orphée dans la nature, lorsqu'il mobilise même les pierres. Dans ce même passage du poème, il est question de Zapata (Reyes y reconnaît Luis de Sandoval Zapata, « uno de los mayores [poètes] en la Nueva España para Landívar »³⁰⁰) et d'Alarcón (Juan Ruiz de Alarcón, « el famoso en comedias », v. 287) : avec Sor Juana, ils constituent déjà au XVII^e siècle des références et ont un statut de classiques. Landívar mentionne aussi un auteur moins connu de nos jours, Reina, auteur du Michoacán ayant traduit en vers une vie de Saint Jean de Népomucène, canonisé en 1729, cinquante années avant la publication de la *Rusticatio Mexicana*.

En somme, la mention de Landívar démontre que Gorostiza ne valorise pas d'autres auteurs nés effectivement dans le territoire du Mexique moderne. Et elle démontre aussi que pour Gorostiza la poésie en latin ne participe pas activement à la tradition littéraire mexicaine, mais semble plutôt une exception digne d'intérêt pour sa « biblioteca » surtout par sa spécificité. Ce passage rapide par le XVIII^e siècle est révélateur : dans l'optique de la « Biblioteca mínima » de Gorostiza,

298 Rafael LANDÍVAR, *Rusticatio Mexicana*, tome en espagnol, éd. critique bilingue par Faustino Chamorro, Guatemala, Universidad Rafael Landívar, 2001 ; p. 80. Le texte original latin : « Ut tamen occinuit modulis Ionna canoris, / constitit unda fluens, ruptoque repente uolatu / aere suspensae longum siluere uolucres, / uisique dulcisono concentu saxa moueri. / Ne uero Musas liuor torqueret amarus, / ipsa Aganippaeas iussa est augere Sorores. / Non sic argutis florentia prata Caystri / insonuere modis, niueus cum litore Cycnus / alterno moriens miscet suspiria cantu. » Rafael LANDÍVAR, *Rusticatio Mexicana*, tome en latin, éd. critique bilingue par Faustino Chamorro, Guatemala, Universidad Rafael Landívar, 2001 ; p. 80-81.

299 *Inundación castálida de la única poetisa, Musa Décima, sor Juana Inés de la Cruz, etc.*, Madrid, Juan García Infanzón, 1689.

300 Alfonso REYES, *op. cit.*, t. XII, Mexico, FCE, 1997, p. 363.

L'*Ilustración* ne représente pas une période clef pour la littérature mexicaine, ou en tout cas elle ne présente pas une variété d'œuvres à retenir pour un projet didactique.

Par ailleurs, l'esprit rationnel de l'*Ilustración* est lié à la rédaction du dictionnaire de la Real Academia de la Lengua. Ce dictionnaire nous permet-il de comprendre la lecture faite au XVIII^{ème} siècle de Sor Juana.

d) L'absence de Sor Juana dans le *Diccionario de Autoridades*

Les *ilustrados* ont un esprit rationaliste, qui les sépare de l'exubérance du Baroque. Ceci étant, ils étaient bien conscients des splendeurs artistiques de l'époque qui les précéda, et des auteurs comme Quevedo, Cervantes ou Lope sont des références. Comme exemple révélateur, nous pouvons citer le *Diccionario de Autoridades*, qui s'appuie amplement sur des citations d'auteurs baroques : ce dictionnaire prend pour base les « *autoridades* », c'est-à-dire des textes d'écrivains, notamment du Siècle d'or, qui font « autorité » au moment de fixer le sens d'un mot appliqué dans un contexte précis. Nous verrons, pourtant, que l'œuvre de Sor Juana n'y est pas prise en compte.

Le XVIII^{ème} siècle se caractérise par sa « *condición enciclopédica* ».³⁰¹ Comme remarque Alfonso Reyes, au cours du XVIII^{ème} siècle, « la era de creación artística entrega sus saldos a la clasificación, la crítica y la historia. »³⁰² En Espagne, cet esprit de classification se traduit par la parution du dictionnaire connu comme *Diccionario de autoridades* (1726-1739)³⁰³, le premier publié par la Real Academia Española (fondée en 1713³⁰⁴). Sa devise, « *Limpia, fija y da esplendor* », traduit un esprit rationnel et normatif. Les académiciens responsables de cette œuvre considèrent que la langue espagnole a atteint son apogée pendant le Siècle d'or. En même temps, ils assument qu'il existe une distance entre la langue de leur époque et celle du Siècle d'or ; cette distance implique le désir de vouloir figer dans le temps une langue qu'ils savent déjà révolue.

En ce sens, quoique le *Diccionario de autoridades* témoigne d'une admiration pour la langue baroque et d'un désir de continuité, c'est aussi le premier geste institutionnel vers une normalisation (et la fixation) de la langue. À l'image de ce qui a lieu en France avec l'Académie

301 *Ibid.*, p. 375.

302 *Id.*

303 *Diccionario de la lengua castellana*, Real Academia Española, Tomes I-VI, Madrid, 1726-1739. Fac-similé : Madrid, Editorial Gredos, 1963, en trois tomes.

304 « Historia de la Academia », in : *Diccionario de la lengua castellana*, Madrid, « En la imprenta de Francisco del Hierro, impresor de la Real Academia Española. Año de 1726. », p. IX.

Française et en Italie avec l'Accademia della Crusca, la RAE propose dans son dictionnaire des normes qui visent à figer des faits de langue. Dans l'avant-propos au premier tome du dictionnaire de la RAE, les auteurs croient à un perfectionnement de la langue, « como también ha sucedido en las Lenguas toscana y francesa, que cada día se han pulido y perfeccionado más: contribuyendo mucho para ello los Diccionarios y Vocabularios ».³⁰⁵ La langue du XVIII^{ème} siècle, ainsi, se veut claire. Le dictionnaire aspire à se rapprocher d'une langue épurée, ce qui passe par un retour à l'origine de l'espagnol – d'où l'intérêt du dictionnaire pour l'étymologie, qui est présentée comme la science qui peut permettre de récupérer un bien perdu : la langue « pura ».³⁰⁶

Les auteurs du dictionnaire reconnaissent les auteurs du Siècle d'or comme des classiques. Les écrivains le plus souvent cités dans le dictionnaire (sur 3651 citations d'« autoridades »³⁰⁷) correspondent en majorité au XV^{ème} siècle et au début du XVI^{ème} siècle, avec une prédominance de Quevedo (cité 207 fois), Cervantes (cité 177 fois), Fray Luis de Granada (cité 98 fois) et Lope de Vega (cité 90 fois). Góngora, l'auteur *culterano* par excellence (il est une influence centrale pour la littérature de la Nouvelle Espagne au cours du XVII^{ème} siècle), est visiblement moins cité, quoiqu'il reste présent : Góngora est la vingt-septième source la plus citée (34 fois).³⁰⁸ C'est le cas aussi de Calderón de la Barca, influencé par le *culteranismo*, qui figure comme la quinzième source la plus citée (48 fois).³⁰⁹

Sor Juana est absente du *Diccionario de Autoridades*.³¹⁰ Sor Juana appartient à la deuxième moitié du XVII^{ème} siècle, ce qui l'éloigne chronologiquement de l'époque où ont vécu les auteurs les plus cités par le dictionnaire et peut expliquer son absence. En même temps, son œuvre est associée au style *culterano*, moins cité dans le dictionnaire. Ceci étant, la RAE cherche à inclure un nombre varié d'auteurs, pour être représentative du paysage de la langue espagnole : l'absence de Sor Juana est étonnante, en même temps que symptomatique d'un oubli.

Quoique le dictionnaire inclue des auteurs nés en Nouvelle Espagne, ils sont minoritaires et l'absence de Sor Juana peut s'expliquer partiellement par un oubli général des auteurs des colonies

305 « Prólogo », in : *Diccionario de la lengua castellana, op. cit.*, p. II.

306 Cf. « Discurso proemial sobre las etymologías », *Diccionario de la lengua castellana, op. cit.*, p. XLVIII-LX.

307 Nous suivons le recensement effectué par Margarita FREIXAS ALÁS, *Las autoridades en el primer diccionario de la Real Academia*, thèse de doctorat dirigée par José Manuel Blecaua Perdices, Université de Barcelone, juin 2003, p. 408.

308 *Ibid.*, p. 408.

309 *Id.*

310 Nous avons consulté l'index des six tomes : *Diccionario de la lengua castellana*, Real Academia Española, Tomes I-VI, Madrid, 1726-1739. Fac-similé : Madrid, Editorial Gredos, 1963, en trois tomes.

américaines. Résumons brièvement l'apparition d'auteurs du continent américain. Le dictionnaire cite parmi ses « autoridades », pour le XVI^{ème} siècle, les lois des Indes, les chroniques de López de Gómara ou les *Comentarios Reales* de l'inca Garcilaso de la Vega (Alonso de Ercilla, présent lui aussi, n'a séjourné qu'une brève période dans la *Capitanía de Chile*, malgré son importance actuelle pour la littérature chilienne³¹¹) ; pour le XVII^{ème} siècle, des textes de l'Évêque de Puebla Juan de Palafox (né et mort en Espagne, mais ayant publié des œuvres littéraires pendant sa résidence dans la Nouvelle Espagne) ou Bernardo Balbuena (« su poema del Bernardo »). Une des rares exceptions, en ce qui concerne l'apparition récurrente d'un auteur né dans la colonie américaine, est représentée par le père Alonso de Ovalle, né au Chili, et cité quarante sept fois comme « autorité » (il représente la seizième source la plus citée, après Calderón et devant Góngora). En fait, les académiciens de la RAE ont considéré que son *Historica Relación del Reyno de Chile*³¹² représente un exemple d'usage canonique de la langue. D'ailleurs, l'absence de Sor Juana est accompagnée par l'absence d'autres auteurs de la Nouvelle Espagne, comme Juan Ruiz de Alarcón ou Carlos de Sigüenza y Góngora. Si on postule que l'œuvre de Sor Juana est considérée par les auteurs du dictionnaire de la RAE comme trop récente, signalons pourtant que Ruiz de Alarcón (580/581-631), absent lui aussi, est contemporain de Quevedo (580-1645), l'auteur le plus souvent cité.³¹³

Enfin, l'absence de Sor Juana est liée à une question de genre : à trois exceptions près, le dictionnaire cite uniquement des auteurs masculins (sur une total de 271 *autoridades*³¹⁴). En même temps, les uniques apparitions féminines concernent trois plumes religieuses, comme Sor Juana. D'abord, Santa Teresa de Jesús (plus connue comme Santa Teresa de Ávila, 1515-1582), qui est citée dans tous les tomes du dictionnaire, et à partir de nombreuses œuvres³¹⁵ : les rédacteurs du dictionnaire la considèrent une autorité incontournable. Il est question de Sor María de Jesús de

311 Cf. Manuel ROJAS, *Breve historia de la literatura chilena*, Santiago, Zig-Zag, 1965.

312 Alonso de OVALLE, *Historica Relacion del Reyno de Chile*, Rome, Francisco Caballo, 1646.

313 Margarita FREIXAS ALÁS, *op. cit.*, p. 408.

314 *Ibid.*, p. 233.

315 Les citations proviennent de ses œuvres : *Libro de la vida* ; *Libro de las fundaciones de las hermanas descalzas carmelitas* ; *Cartas de la gloriosa Madre Santa Teresa de Jesús, con notas del Excelentísimo y Reverendísimo don Juan Palafox y Mendoza, obispo de Osmá, del consejo de su Magestad. Recogidas por orden del reverendísimo Padre Fray Diego de la Presentación* ; *Camino de perfección* ; *Conceptos del amor de Dios* ; *Moradas o castillo interior* ; *Soliloquios o exclamaciones del alma a Dios*. Elle est la trente-cinquième source la plus citée du dictionnaire (Margarita FREIXAS ALÁS, *op. cit.*, p. 409).

Ágreda (1602-1665), citée dans tous les tomes du dictionnaire elle aussi.³¹⁶ On reconnaît enfin Luisa Manrique de Lara, Condesa de Paredes (1604-1660), qui est citée sous son nom de religieuse, qu'elle adopte lorsqu'elle rejoint un couvent carmélite en 1648 : Madre Luisa Magdalena de Jesús.³¹⁷ Elle est citée dans les tomes 1, 5 et 6 du dictionnaire, à partir de ses *Obras poéticas*.³¹⁸ Il s'agit de la grand-mère de María Luisa Manrique de Lara, Condesa de Paredes³¹⁹, protectrice de Sor Juana en tant que vice-reine de la Nouvelle Espagne (1680-1686) – protection visible à travers la dédicace du premier tome des œuvres de la nonne mexicaine, *Inundación castálida* : « dedícalos a la Excelentísima Señora. Señora D. María Luiza Gonçaga Manrique de Lara, Condesa de Paredes, Marqueza de la Laguna ». ³²⁰ Pour Héctor Pérez Rincón, la figure de la grand-mère (religieuse et poète) a pu influencer la petite-fille dans son désir de protéger une nonne écrivain comme Sor Juana.³²¹ À noter, par ailleurs, que le roi espagnol Philippe IV (1605-1665) entretenait un échange épistolaire avec Sor María de Jesús de Ágreda et la Madre Luisa Magdalena de Jesús³²², ce qui révèle le rôle des nonnes auprès du pouvoir – nous pensons aux rapports entre Sor Juana et les vice-rois. Les trois figures féminines citées par la RAE, en même temps, sont espagnoles et leurs œuvres ont une tendance marquée pour la mystique (notamment Santa Teresa et la Madre Ágreda), à la différence de Sor Juana, qui écrit sur des sujets spirituels, mais aussi profanes, depuis la colonie américaine. En dehors d'avoir peu de chances d'apparaître dans le dictionnaire de la RAE en tant que femme, Sor Juana de surcroît se distingue du profil des trois nonnes espagnoles.

En somme, Sor Juana est absente du *Diccionario de Autoridades*, et on peut associer ceci à l'esprit rationaliste propre des lumières espagnoles. En effet, les lumières espagnoles vont chercher

316 Les citations proviennent de son œuvre *Mística ciudad de Dios, milagros de su omnipotencia y abismo de la gracia*. Elle constitue la trente-troisième *autoridad* la plus citée du dictionnaire (Margarita FREIXAS ALÁS, *op. cit.*, p. 409).

317 Cf. Fray AGUSTÍN JESÚS MARÍA, *Vida y muerte de la venerable madre Luisa Magdalena de Jesús, religiosa carmelita descalza, en el convento de San Joseph de Malagón, y en el siglo, Doña Luisa Manrique de Lara, Excelentísima Condesa de Paredes, Aya de la Christianísima Reyna, que fue de Francia, Doña María Theresa de Austria, y Borbón. Obra Posthuma*, Madrid, « Por Antonio Gonçalez de Reyes », 1705.

318 Margarita Freixas Alás ne signale pas le nombre de citations de la Madre Luisa Magdalena de Jesús.

319 Alfonso Méndez Plancarte, qui a reconnu le nom dans le dictionnaire d'*Autoridades*, a pourtant confondu la grand-mère et la petite-fille, erreur qu'il corrige par la suite. Cf. Héctor PÉREZ RINCÓN, « Tántalos, los deseos ayunos en el CCLXXX aniversario luctuoso de la Divina Lysi », in : *Istor, Revista de Historia Internacional*, année III, n. 11, hiver 2002, p. 94 (<http://www.istor.cide.edu/revistaNo11.html>, consulté le 15 août 2011). La question a intéressé aussi Antonio Alatorre (« Para leer la fama y obras póstumas de Sor Juana Inés de la Cruz », in : *NRFH*, XXIX, 1980, p. 459) et Octavio Paz (*Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, Mexico, FCE, 1982, p. 204).

320 Comme indique le titre de l'ouvrage : Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Inundación castálida*, Madrid, « Por Juan Infanzón », 1689.

321 Cf. Héctor PÉREZ RINCÓN, « Tántalos, los deseos ayunos en el CCLXXX aniversario luctuoso de la Divina Lysi », in : *Istor, Revista de Historia Internacional*, année III, n. 11, hiver 2002, p. 94 (<http://www.istor.cide.edu/revistaNo11.html>, consulté le 15 août 2011).

322 *Id.*

à « nettoyer » la langue, mais aussi la littérature. L'œuvre de Sor Juana a souffert d'une réaction de l'époque *ilustrada* contre le Baroque. De la même façon que Góngora n'est plus à la mode au fur et à mesure qu'avance le XVIIIème, car considéré obscur, Sor Juana sera souvent critiquée. L'exubérance du langage baroque, notamment tardif, est synonyme de désordre pour l'esprit *ilustrado* : on l'accuse d'être obscur et de se parer d'artifices.

Dans cette négation du Baroque, on peut voir un schéma de pensée qui consiste à affirmer l'identité actuelle en refusant l'héritage le plus direct (du point de vue chronologique). Le rationalisme de la *Ilustración* sera ainsi suivi par le courant Romantique. L'*Ilustración*, mouvement d'une force considérable en Europe, implique une rupture dans le domaine de la poésie hispanique pour les générations à venir. La poésie espagnole du XVIIIème siècle constitue une rupture dans la tradition, en ce qu'elle n'est pas une influence marquante pour les poètes hispanophones des siècles suivants.

Nous verrons à présent comment, avec le Romantisme, mouvement central du XIXème siècle, prolonge cette rupture.

3. Critiques du Romantisme

Le XIXème siècle condamne la littérature *culterana*, dont les œuvres de Sor Juana, qui est considérée trop obscure et prolifique. Nous verrons, en fait, comment le XIXème siècle et le Romantisme ont vécu l'héritage baroque, et comment leur condamnation du courant *culterano* se manifeste dans l'histoire littéraire de Marcelino Menéndez Pelayo – le critique espagnol a une influence considérable : la relecture de Góngora ou de Sor Juana, au début du XXème siècle, se fait en partie comme une réaction contre ses écrits.

Nous analyserons aussi, dans ce mouvement de va-et-vient entre différentes époques culturelles, comment les *Contemporáneos* ont, à leur tour, condamné l'héritage du Romantisme espagnol. Nous verrons, en fait, que Gorostiza désapprouve à plusieurs reprises l'esprit romantique. Cette critique du Romantisme espagnol sera prolongée par Octavio Paz, qui souligne ainsi la rupture dans la tradition, qui se prolonge du XVIIIème siècle au XIXème siècle.

a) Le lecture de Sor Juana au XIX^{ème} siècle

Pour comprendre le rôle joué par Sor Juana Inés de la Cruz dans la littérature mexicaine, nous verrons comment la critique du XIX^{ème} siècle, dont les Romantiques, ont abordé son œuvre. En fait, celle-ci condamne systématiquement Sor Juana. Ceci est d'autant plus évident dans la vision de l'histoire de la littérature latino-américaine que publie Marcelino Menéndez Pelayo (1856-1912), qui prolonge et synthétise la condamnation des auteurs *culteranos* qui domine son siècle.

Sor Juana au XIX^{ème} siècle

Nous avons vu que l'œuvre de Sor Juana n'est pas éditée au cours du XIX^{ème} siècle.³²³ Dans ce contexte, la connaissance de l'œuvre est conditionnée par son accessibilité. L'absence d'éditions de l'œuvre de Sor Juana révèle un manque d'intérêt, mais aussi d'un handicap. L'œuvre n'est en partie pas appréciée car elle est difficile d'acquisition. Ce manque d'accès à l'œuvre provoque l'absence d'une référence réelle au texte et aux renseignements biographiques, ce qui impose une distance entre les lecteurs et une œuvre dont on connaît l'existence sans pouvoir la consulter. Au cours du XIX^{ème} siècle, Sor Juana suscitera l'attention des philologues, qui y voient une manifestation du gongorisme. Ces lectures, quoique critiques, ont pourtant préparé la redécouverte de la littérature baroque. Sor Juana est censurée, mais en même temps, à travers les critiques, elle reste présente : les différentes condamnations à son œuvre actualisent la présence de son nom. Dans sa présentation de « *Primero Sueño* », le père Méndez Plancarte résume ce qu'il appelle « *Los juicios –y prejuicios– del ochocientos* ».³²⁴ Il est question des critiques portées à l'œuvre de Sor Juana, dans une « *fobia antibarroca del XIX, enceguedido de “racionalismo” antipoético* »³²⁵, par Nicasio Gallego, Ignacio Ramírez, Ignacio Altamirano. Nervo, justement, cite le poète espagnol Juan Nicasio Gallego (1777-1853), lorsqu'il fait référence à Sor Juana : « *sus obras, atestadas de extravagancias, yacían en el polvo de las bibliotecas desde la restauración del buen gusto* ».³²⁶ Cette distance existe tant en Espagne qu'en Amérique. Sur le continent américain, après les indépendances, les intellectuels souhaitent se forger une identité propre, mais il leur est difficile de relire leur propre littérature coloniale. Comme l'indique Paloma Jiménez del Campo :

323 Cf. notre bibliographie.

324 Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *El sueño*, Mexico, UNAM, 1989, p. XVI.

325 *Id.*

326 Amado NERVO, *op. cit.*, p. 447.

« la empresa que los románticos americanos realizaron a lo largo del siglo XIX a fin de restaurar el período colonial estuvo colmada por los fantasmas de las diferencias históricas entre ambas épocas ». ³²⁷

Arrêtons-nous sur l'exemple marquant de Marcelino Menéndez Pelayo qui, entre la fin du XIX^{ème} siècle et la première décennie du XX^{ème} siècle, a écrit sur l'histoire de la littérature hispanique de façon ample. Nous verrons que, malgré une critique de la littérature baroque hispano-américaine, Menéndez Pelayo a préparé aussi le terrain pour une réhabilitation de l'œuvre de Sor Juana.

Marcelino Menéndez Pelayo et Sor Juana

Marcelino Menéndez Pelayo est l'auteur de la *Antología de poetas hispano-americanos* (1893–1895), quatre tomes qui conforment à vrai dire une *Historia de la poesía hispanoamericana* (titre donné par à l'œuvre par son auteur lors de sa réédition en 1911). Menéndez Pelayo y émet des jugements de valeur, qui s'intercalent avec des références savantes. Dans le cas de la littérature mexicaine, il se prononce sur « el estado nada lisonjero de la poesía mexicana durante la mayor parte del siglo XVII ». ³²⁸ Il justifie cette affirmation en évoquant « las dos epidemias literarias del culteranismo y del conceptismo comenzaban a esparcir su letal influjo en las colonias como en la metrópoli ». ³²⁹ Ainsi, Menéndez Pelayo reprend à son compte la condamnation du cultéranisme et du gongorisme.

Ceci étant, il relève « una sola pero gloriosísima excepción, la de una gran mujer que en ocasiones demostró tener alma de gran poeta, a despecho de las sombras y desigualdades de su gusto, que era el gusto de su época. » Et, il insiste : « Para nuestro objeto, la poesía mexicana del siglo XVII se reduce a un solo nombre, que vale por muchos: el de sor Juana Inés de la Cruz. » ³³⁰ Marcelino Menéndez Pelayo, fort critique de la poésie « culte » héritière de Góngora, considère que rien de valeur ne fut écrit en matière de vers dans la Nouvelle Espagne, sauf les vers de Sor Juana :

327 Paloma JIMÉNEZ DEL CAMPO, « Sor Juana: modelo de apropiación crítica », in : *Les modèles et leur circulation en Amérique latine, 1^{ère} série*, América, Cahiers du CRICCAL n. 33, Sorbonne-Nouvelle, 2004, p. 214.

328 Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, « Sor Juana Inés de la Cruz », in *Historia de la poesía hispanoamericana desde sus orígenes hasta 1892*, Madrid, 1911. Cité à partir de : <http://www.dartmouth.edu/~sorjuana/Commentaries/Pelayo/MPELAYO1.HTM> (consulté en août 2010).

329 *Id.*

330 *Id.*

No parece gran elogio para sor Juana declararla superior a todos los poetas del reinado de Carlos II, época ciertamente infelicitísima para las letras amenas, aunque no lo fuera tanto, ni con mucho, para otros ramos de nuestra cultura. Pero valga por lo que valiere, nadie puede negarle esa palma en lo lírico.³³¹

Quant à l'œuvre de Sor Juana, Menéndez Pelayo mélange un ton élogieux à une critique dure. Il déclare ainsi : « No parece gran elogio para sor Juana declararla superior a todos los poetas del reinado de Carlos II, época ciertamente infelicitísima para las letras amenas, aunque no lo fuera tanto, ni con mucho, para otros ramos de nuestra cultura. »³³² Malgré cet éloge, il considère que, parmi les compositions de Sor Juana, « pocas son, a la verdad, las que un gusto severo y escrupuloso puede entresacar de los tres tomos de sus obras, y aun estas mismas no se encuentran exentas de rasgos enfáticos, alambicados o conceptuosos ».³³³ Pour Mendéndez Pelayo, une bonne partie de l'œuvre de Sor Juana n'est qu'« un curioso documento para la historia de las costumbres coloniales y un claro testimonio de cómo la tiranía del medio ambiente puede llegar a pervertir las naturalezas más privilegiadas. »³³⁴

Menéndez Pelayo s'interroge notamment sur la vérité des sentiments exprimés dans les poèmes, émettant un jugement de valeur qui tend à discréditer les textes écrits par imitation ou exercice littéraire :

Es cierto que no hay más indicio que sus propios versos, pero éstos hablan con tal elocuencia, y con voces tales de pasión sincera y mal correspondida o torpemente burlada, tanto más penetrantes cuanto más se destacan del fondo de una poesía amanerada y viciosa, que sólo quien no esté acostumbrado a distinguir el legítimo acento de la emoción lírica, podrá creer que se escribieron por pasatiempo de sociedad o para expresar afectos ajenos.³³⁵

331 Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, « Sor Juana Inés de la Cruz », in *Historia de la poesía hispanoamericana desde sus orígenes hasta 1892*, Madrid, 1911. Cité à partir de : Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Obras escogidas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1976, p. 9.

332 Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, « Sor Juana Inés de la Cruz », in *Historia de la poesía hispanoamericana desde sus orígenes hasta 1892*, Madrid, 1911. Cité à partir de : <http://www.dartmouth.edu/~sorjuana/Commentaries/Pelayo/MPELAYO1.HTM> (consulté en août 2010).

333 *Id.*

334 *Id.*

335 *Id.*

Menéndez Pelayo se méfie des textes qui simulent des sentiments. Pourtant, il déclare : « Los versos de amor profano de Sor Juana son de los más suaves y delicados que han salido de pluma de mujer. »³³⁶

Quand à la poésie spirituelle de Sor Juana, Menéndez Pelayo fait l'éloge de l'*Auto del Divino Narciso*, qui, à ses yeux, est plus près de la poésie du XVI^{ème} siècle :

Lo más bello de sus poesías espirituales se encuentran, a nuestro juicio, en las canciones que intercala en el auto de *El divino Narciso*, llenas de oportunas imitaciones del *Cantar de los cantares* y de otros lugares de la poesía bíblica. Tan bellas son, y tan limpias, por lo general, de afectación y culteranismo, que mucho más parecen del siglo XVI que del XVII, y más de algún discípulo de San Juan de la Cruz y de Fr. Luis de León que de una monja ultramarina, cuyos versos se imprimían con el rótulo de Inundación Castálida.³³⁷

L'œuvre de Menéndez Pelayo a eu une grande influence auprès des historiens de la littérature. Au début du XX^{ème} siècle, malgré des études modernes qui permettent de relire Góngora avec une approche nouvelle (comme celles d'Alfonso Reyes, que nous commentons plus loin), la condamnation du *culteranismo* se prolonge, comme l'explique José Pascual Buxó :

en ese año de 1928, dos respetados académicos mexicanos, don Carlos González Peña y don Julio Jiménez Rueda, publicaron por primera vez sus respectivas *Historias de la literatura mexicana*. [...] justamente cuando Reyes y sus colegas europeos daban sobradas muestras de una inteligente recuperación de la poesía conceptista y culterana y, con ella, puede decirse, de la totalidad del arte barroco— nuestros modernos historiadores literarios continuaron hallando su paradigma crítico en los dictámenes condenatorios de Menéndez Pelayo.³³⁸

Pascual Buxó résume l'argumentation de González Peña, qu'il considère une « síntesis abusiva » : « durante el siglo XVII se vivió en la Nueva España una “vida silenciosa y monótona” en que la creación intelectual –privada todavía de las benéficas influencias extranjeras [...]– no pudo más que refugiarse en las estrafalarias vacuidades del gongorismo ».³³⁹ Cette condamnation du *culteranismo* au cours du XX^{ème} siècle, sous l'influence de Menéndez Pelayo, explique que la relecture moderne de

³³⁶ Cité par Amado NERVO, *op. cit.*, p. 460.

³³⁷ Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, *op. cit.*

³³⁸ Cité par : José PASCUAL BUXÓ, « Alfonso Reyes: de Góngora a Sor Juana », dans Pol POPOVIC, Fidel CHÁVEZ (coord.), *Alfonso Reyes, perspectivas críticas*, Mexico, Plaza Valdés, 2004, p. 77.

³³⁹ *Ibid.*, p. 78.

la littérature baroque soit perçue comme une véritable revendication stylistique. Avec le temps, le ton va beaucoup changer : les lecteurs de Sor Juana du XX^{ème} siècle sont avant tout curieux et fascinés par une œuvre qui leur ouvre des portes vers une autre époque.

Après avoir expliqué comment le Romantisme hispanique applique une lecture sévère au Baroque (en particulier, au courant *culterano*), nous verrons comment le début du XX^{ème} siècle, et précisément José Gorostiza dans sa prose, applique à son tour une lecture critique du Romantisme espagnol.

b) Critique mexicaine du Romantisme espagnol

Le XIX^{ème} siècle, comme le siècle précédant, est considéré par les *Contemporáneos* comme une rupture dans la tradition : l'Espagne apparaît en crise. Par ailleurs, Gorostiza consacre une série de commentaires à la critique du Romantisme, en l'opposant au Classicisme. Nous verrons, en même temps, une mise en perspective du Romantisme espagnol réalisée par Octavio Paz, qui permet de comprendre comment la critique mexicaine du XX^{ème} siècle condamne de manière générale les romantiques espagnols, et se tourne vers les romantiques allemand, anglo-saxon ou français.

Romantisme européen et espagnol

Jusqu'à un certain point, le poids du Romantisme, implique une rupture qui situe la poésie moderne plus près de l'Allemagne et de l'Angleterre que du centre culturel européen des Anciens – Rome, la Méditerranée. Le Romantisme allemand³⁴⁰ (puis l'éclosion du Romantisme dans différentes régions d'Europe au cours du XIX^{ème} siècle) marque fortement les générations à venir ; par exemple, on le retrouve fréquemment cité par les surréalistes.³⁴¹ L'éclosion du Romantisme allemand et du Romantisme anglais précède l'apparition du mouvement dans d'autres pays, et il est marqué par une assise théorique profonde.

Le Romantisme a connu des variantes importantes selon les différentes nations où il s'est développé. Son développement en Espagne répond à un mouvement exogène (nous l'avons vu, ce fut aussi le cas de la *Ilustración*). Dans le contexte culturel dans lequel évoluait Gorostiza, le

340 Cf. Philippe LACQUE-LABARTHE, Jean-Luc NANCY, *L'Absolu littéraire: théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.

341 Cf. Maurice NADEAU, *Histoire du surréalisme*, Paris, Le Seuil, 1945 ; Henri BÉHAR et Michel CARASSOU, *Le Surréalisme*, Paris, Librairie générale française, 1984.

Romantisme européen peut être influent, alors que ce n'est pas le cas de sa manifestation espagnole. En ce sens, une des différences profondes entre l'univers de Sor Juana et Gorostiza s'explique par le fait que pour Sor Juana la littérature espagnole était une référence obligatoire. En 1928, Xavier Villaurrutia publie une traduction de *The Marriage of Heaven and Hell* (1790-1793) de William Blake dans la revue *Contemporáneos*.³⁴² En 1942, Villaurrutia préface une traduction d'*Aurélia* de Gérard de Nerval³⁴³ par le peintre Agustín Lazo. Dans cette préface, il rappelle la fascination des surréalistes pour les romantiques, à travers le monde du rêve (il cite l'étude classique d'Albert Beguin : *L'âme romantique et le rêve* de 1937³⁴⁴). Nerval apparaît comme « el mejor penetrado por el romanticismo alemán ». ³⁴⁵ Villaurrutia rappelle ainsi l'ascendance du mouvement en Allemagne. En même temps, pour Villaurrutia, *Aurélia* permet de fermer le cercle ouvert par « una visión memorable »³⁴⁶ de Blake.

La décadence et la « légende noire »

La génération de Gorostiza ne reconnaît pas dans l'*Ilustración* ni le Romantisme espagnols de véritables référents : le lien avec la tradition espagnole est interrompu, au détriment d'une influence française, anglo-saxonne ou allemande. Nous pouvons situer ceci dans rapport à un mouvement plus vaste, qui s'origine en Espagne même : une vision négative de la culture espagnole, jugée comme décadente. En effet, au début du XXème siècle, la décadence de l'Espagne est une thématique récurrente. Elle est un thème central pour la génération espagnole de 1898³⁴⁷, qui a vécu la perte de la colonie cubaine. On la retrouve aussi, en 1921, dans un essai très diffusé de José Ortega y Gasset : *España invertebrada*.³⁴⁸ On la retrouve aussi en 1939, dans un texte de la philosophe espagnole María Zambrano : « Durante más de dos siglos España se va desintegrando, debilitando con un ritmo creciente que la hace desembocar en el siglo XIX reducida a un estado en

342 William BLAKE, « El matrimonio del Cielo y del Infierno », trad. Xavier VILLAU RRUTIA, in : *Contemporáneos*, Mexico, t. II, sept.-déc. 1929, p. 213-243.

343 Cf. Gérard de NERVAL, *El sueño y la vida, Aurélia*, trad. Agustín LAZO, préf. Xavier VILLAU RRUTIA, Mexico, Nueva Cvltvra, 1942.

344 Albert BÉGUIN, *L'Âme romantique et le rêve*, Paris, Cahiers du Sud, 1937.

345 Cf. Gérard de NERVAL, *op. cit.*, p. XI.

346 Cf. Gérard de NERVAL, *op. cit.*, p. XXIV.

347 José Luis ABELLÁN, *Visión de España en la generación del 98: antología de textos*, Madrid, Ed. Magisterio Español, 1968.

348 José ORTEGA Y GASSET, *España invertebrada, Bosquejo de algunos pensamientos históricos* [1921], Madrid, Revista de Occidente, 1959.

que viene a ser problema su existencia misma. »³⁴⁹ Le thème de la décadence s'entremêle à ce que certains ont appelé la « légende noire »³⁵⁰ de l'Espagne, pour dénoncer une vision qui dresse le portrait d'une Espagne fanatique et meurtrière, comme la décrit au XVI^e siècle Bartolomé de Las Casas.³⁵¹ Si dans le contexte des Lumières l'Espagne apparaît comme le pays de l'Inquisition, au cours du XIX^e siècle cette image se ternit en Europe, et se prolonge dans la littérature à travers un exotisme (une « Leyenda Amarilla »), qui veut voir dans l'Espagne un refuge pour des valeurs perdues au Nord, comme l'honneur, mais aussi une certaine sauvagerie, selon une image de « pacotilla »³⁵² (en français, on parle d'une « espagnolade »³⁵³), souvent liée à l'Andalousie – l'Espagne apparaît ainsi romancée dans l'œuvre de Mérimée, Hugo, Lord Byron ou Walter Scott.

Le jugement d'Octavio Paz

Le passage qui se produit entre la période baroque et moderne connaît un déplacement fort des figures marquantes vers le nord de l'Europe. La génération des *Contemporáneos* va grandir dans un univers qui reçoit l'héritage anglo-saxon ou allemand, avec une certaine rupture par rapport à la poésie espagnole des siècles précédents. On assiste à une fragilisation du lien de dépendance culturelle qui unissait l'Amérique hispanique à la péninsule ibérique.

Octavio Paz a théorisé ceci, en portant un jugement sévère sur le rôle joué par la poésie romantique espagnole. Nous retranscrivons son argumentation, car il s'agit d'un exemple pertinent (Octavio Paz est une figure centrale de la critique mexicaine, et a été par ailleurs influencé par les *Contemporáneos*³⁵⁴) pour comprendre comment est perçue l'influence des romantiques espagnols au Mexique au XX^e siècle. Le point de vue d'Octavio Paz renforce l'idée d'une rupture entre l'ancienne métropole ibérique et l'actuel Mexique moderne du point de vue de la tradition poétique.

349 María ZAMBRANO, « El siglo XIX: la cuestión de la continuidad de España », in: *Pensamiento y poesía en la vida española*, Mexico, FCE, 1939. Œuvre numérisée dans: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/ecm/08937396436368272978924/index.htm>.

350 Le terme fut popularisé par Julian Juderías, dans *La leyenda negra y la verdad histórica: contribución al estudio del concepto de España en Europa, de las causas de este concepto y de la tolerancia religiosa y política en los países civilizados* (publié dans *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 1914), mais il avait déjà été utilisé par Emilia Pardo Bazán (conférence prononcée à Paris le 8 avril 1899) et Blasco Ibáñez (conférence prononcée à Buenos Aires en juin 1909).

351 Cf. Bartolomé de las CASAS, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, Madrid, Sarpe, 1986.

352 Cf. José ORTEGA Y GASSET, *Papeles sobre Velázquez y Goya* (1950), Madrid, Alianza, 1980.

353 Espagnolade : « Œuvre artistique ou littéraire présentant l'Espagne sous un jour inexact, éloigné de sa réalité profonde » (CNRTL, <http://www.cnrtl.fr/definition/espagnolade>, consulté le 13 janvier 2011).

354 Cf. Anthony STANTON, « Octavio Paz y los “Contemporáneos”: la historia de una relación », *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelone, 21-26 août 1989, vol. 4, p. 1003-1010. Disponible en ligne dans : cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/10/aih_10_4_021.pdf.

En dehors d'affirmer que cette rupture est définitive, Paz démontre que, pour des intellectuels mexicains, il est nécessaire de bien souligner ce qui les sépare de l'Espagne. Alors que Sor Juana évolue dans une sphère culturelle qui se veut dans la mouvance ibérique, le Mexique moderne tient à souligner son indépendance culturelle.

Comme figure poétique du romantisme espagnol, Octavio Paz ne cite que très peu d'auteurs. Déjà, Larra, que Paz rapproche du XVIII^{ème} siècle. Le romantique espagnol José María Blanco White écrivit une bonne partie de son œuvre en anglais, ce qui l'éloigne de la tradition hispanique, à proprement parler. Les figures espagnoles inscrites dans la mouvance romantique (en ce cas, romantiques tardifs) les plus citées sont Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870) et Rosalía de Castro (1837-1885), qui sont postérieures (du point de vue strictement chronologique) aux figures allemandes, anglaises, italiennes ou françaises. Comme l'indique Paz, « fin de un período o anuncio de otro, Bécquer y Rosalía viven entre dos luces; quiero decir, no constituyen una época por sí solos, no son ni el romanticismo ni la poesía moderna. »³⁵⁵

Dans *Los hijos del limo*, pour illustrer l'unité de la poésie moderne, Octavio Paz s'est centré sur ceux qu'il considère comme les « episodios más salientes [...] de su historia ». C'est-à-dire : « su nacimiento con los románticos ingleses y alemanes, sus metamorfosis en el simbolismo francés y el modernismo hispanoamericano, su culminación y fin en las vanguardias del siglo XX. »³⁵⁶ Le romantisme espagnol n'est pas pris en compte, et se retrouve exclu à partir de l'idée qu'il n'a pas transformé la littérature occidentale comme le fit le romantisme allemand et anglais. L'Espagne n'a pas apporté de grands théoriciens, comme le remarque Octavio Paz : « La preeminencia del romanticismo alemán e inglés no proviene sólo de su anterioridad cronológica sino, tanto como de su gran originalidad poética, de su penetración crítica. »³⁵⁷ Au contraire :

El romanticismo español fue epidérmico y declamatorio, patriótico y sentimental: una imitación de los modelos franceses, ellos mismos ampulosos y derivados del romanticismo inglés y alemán. No las ideas: los tópicos; no el estilo: la manera; no la visión de la correspondencia entre macrocosmos y el microcosmos; tampoco la conciencia de que el yo es una falta, una excepción en el sistema del universo; no la ironía: el subjetivismo sentimental.³⁵⁸

355 Octavio PAZ, *Los hijos del limo, del romanticismo a la vanguardia* [1972], Santiago de Chile, Tajamar Editores, 2008, p. 87.

356 *Ibid.*, p. 6.

357 *Ibid.*, p. 66.

358 *Ibid.*, p. 85.

En ce sens, Octavio Paz considère qu'en Espagne « la burguesía y los intelectuales no hicieron la crítica de las instituciones tradicionales o, si la hicieron, esa crítica fue insuficiente: ¿cómo iban a criticar una modernidad que no tenían? »³⁵⁹ L'Espagne reste attachée à l'Église, à l'Inquisition.

Les indépendances ont éloigné le continent américain de l'Espagne en ce qui concerne le modèle politique et culturel. Les intellectuels américains se forment une pensée propre. Comme nous le commenterons à partir d'affirmations de José Gorostiza autour de la littérature mexicaine du XIX^{ème} siècle, le centre de gravité est déplacé.

d) Le XIX^{ème} siècle mexicain pour Gorostiza

Au début du XX^{ème} siècle, pour les *Contemporáneos* c'est les poètes latino-américains du XIX^{ème} siècle qui constituent un véritable héritage de la tradition poétique hispanophone. Pour Gorostiza, le passage entre le XIX^{ème} et le XX^{ème} siècle, en ce qui concerne la poésie mexicaine, est représenté surtout par Salvador Díaz Mirón et par Manuel José Othón.

Les auteurs du XIX^{ème} siècle dans la « Biblioteca mínima »

Dans son projet pour constituer une « Biblioteca mínima » d'auteurs mexicains, Gorostiza associe le XIX^{ème} siècle à trois mouvements principaux : l'Indépendance, le Romantisme et les « poetas clasicistas del siglo XIX ».³⁶⁰

Pour « La literatura durante la guerra de independencia », qui constituerait le neuvième tome de la bibliothèque, Gorostiza retient des auteurs de poésie, de prose et de théâtre : « La poesía: Poemas de Navarrete, Castro, Ochoa, Sánchez de Tagle, Quintana Roo y Ortega.- La prosa: Fragmentos de Teresa y Mier, Guridi y Fernández de Lizardi.- El teatro: Una reducción de “Contigo pan y cebolla” de Gorostiza. »³⁶¹ Aspect révélateur, il s'agit de présenter des œuvres dans des versions abrégées, ce qui prouve que pour Gorostiza il ne s'agit pas de classiques.

En ce qui concerne le Romantisme, sujet du dixième tome, José Gorostiza, introduit pour la première fois le roman dans sa « Biblioteca mínima » : « La poesía: Poemas de Rodríguez Galván,

³⁵⁹ *Ibid*, p. 90.

³⁶⁰ José GOROSTIZA, « Plan para publicar una biblioteca mínima de autores mexicanos con fines escolares y de vulgarización », en annexe d'une lettre de José Gorostiza à Alfonso Reyes, Mexico, le 25 novembre 1931. Publié dans : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, México, Siglo XXI, p. 491.

³⁶¹ *Id.*

Prieto, Acuña, Flores, Rosas Moreno, Peza y Díaz Mirón.- La novela: Payno, Inclán, Riva Palacio, del Castillo y Covarrubias.- El teatro: Un drama de Calderón y otro de Peón Contreras, reducidos. »³⁶²

Enfin, le XIX^{ème} siècle concerne aussi les « Poetas clacisistas del siglo XIX » : « Poesías de Carpio, Pesado, Pagazza, Montes de Oca y Othón. »³⁶³

C'est surtout Díaz Mirón et Othón qui constituent des références du courant classique et romantique, respectivement, comme nous l'analyserons aussitôt.

Othón et Díaz Mirón : Classicisme et Romantisme

Ces deux noms, Díaz Mirón et Othón, apparaissent dans *l'Antología de la poesía mexicana moderna*, publiée par les *Contemporáneos* en 1928, et signée par Jorge Cuesta.³⁶⁴ Avant la publication de l'anthologie, Villaurrutia commente que, dans celle-ci, « Othón ocuparía el mayor número [de páginas] ». ³⁶⁵ Gorostiza les associe à López Velarde : « como en Othón, Díaz Mirón y López Velarde, que evoluciona de lo romántico a lo clásico –milagroso equilibrio–, sin detrimento de la unidad interior de la poesía. »³⁶⁶ Par ailleurs, l'anthologie de 1928 n'inclut pas Manuel Gutiérrez Nájera (1858-1895), qui est pourtant repris par Gorostiza en 1931-1933.³⁶⁷ Parmi les auteurs à cheval entre le XIX^{ème} et le XX^{ème} siècle, c'est surtout Othón et Díaz Mirón qui sont cités comme participant de la tradition moderne de la poésie mexicaine.

En 1931-1933, Gorostiza répertorie Manuel José Othón comme romantique et Salvador Díaz Mirón comme classiciste.³⁶⁸ Plus tard, en 1938, Gorostiza théorise la division qu'il effectue entre poètes romantiques et classicistes. Il met cette division en rapport avec le nationalisme (comme conséquence de l'indépendance du Mexique), qui met fin à la tradition commune entre l'Espagne et la Nouvelle Espagne : « cuando nuestros nacionalismos –el español y el mexicano– vienen a

³⁶² *Ibid.*, p. 491-492.

³⁶³ *Ibid.*, p. 492.

³⁶⁴ Jorge CUESTA (éd.), *Antología de la poesía mexicana moderna*, Mexico, Contemporáneos-Cvltvura, 1928 (réédition présentée par Guillermo SHERIDAN : Mexico, FCE, 1985).

³⁶⁵ Cité Guillermo SHERIDAN, *Los Contemporáneos ayer*, Mexico, FCE, 1993 [1985], p. 313.

³⁶⁶ José GOROSTIZA, « Cauces de la poesía mexicana », *El Nacional*, année IX, t. XVI, n. 3, 127, 2^{ème} section, janvier 1938, p. 1. Cité à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 309.

³⁶⁷ Ou, par exemple, par Maples Arce, qui répond aux *Contemporáneos* par la publication d'une anthologie en 1940 – cf. César NÚÑEZ, « La *Antología de la poesía mexicana moderna* de Manuel Maples Arce, in : *Nueva Revista de Filología Hispánica* (El Colegio de México), Mexico, janvier-juin 2005, année/vol. LIII, n. 1, p. 97-127.

³⁶⁸ José GOROSTIZA, « Plan para publicar una biblioteca mínima de autores mexicanos con fines escolares y de vulgarización », en annexe d'une lettre de José Gorostiza à Alfonso Reyes, Mexico, le 25 novembre 1931. Publié dans : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, México, Siglo XXI, p. 491-492.

destruir la antigua unidad y a establecer una sensación de extrañeza y de aislamiento entre las dos naciones, esto es, a construir la soledad de cada una de ellas en el universo ».³⁶⁹ À ce stade, après les indépendances, apparaissent les deux courants déjà signalés par Gorostiza : « la corriente clásica se bifurca y la historia de nuestra poesía se convierte entonces en una pugna dramática entre dos sentimientos opuestos –clacismo y romanticismo– pero poseídos ambos por la misma obsesión de crear una originalidad mexicana. »³⁷⁰ Pour Gorostiza, l'opposition entre les deux courants se prolonge jusqu'au XXème siècle, en rapport à des questions d'identité nationale :

Quiere encontrar uno, en el hecho mexicano, sólo su residuo universal, y el otro quiere encontrar sólo su color local. En donde el clásico, por abstracción, ve un “árbol”, el romántico ve, por restricción, un “huejote”. Busca el clásico la originalidad mexicana en el paisaje, por lo que más tiene de generalidad, mientras el romántico la busca en las costumbres y en la indumentaria –es decir, sólo en el lenguaje– por lo que tienen éstos de particular y restringido. Así, frente a una poesía eglógica de cepa clásica, se establece una poesía de inspiración popular.³⁷¹

Dans l'article de 1938, Gorostiza considère que cette division se prolonge dans les nouvelles écoles poétiques : « el modernismo, ¿qué hace sino construir un instrumento poético más adecuado, más fino, más suntuoso, para el desorbitado sentimiento romántico? »³⁷² D'autre part, « Las escuelas de vanguardia, con su horror a la vida³⁷³, ¿qué representan sino una busca de lo clásico perdido? »³⁷⁴ Ensuite, Gorostiza mentionne « la nueva poesía de la muerte, ¿no es claramente una restauración del gusto romántico de otros días que, en otro tono, exaltaba también los misterios del hombre? »³⁷⁵

De manière plus précise, Gorostiza véhicule une image critique du Romantisme, qu'il associe à un sentimentalisme.

369 José GOROSTIZA, « Cauces de la poesía mexicana », *El Nacional*, année IX, t. XVI, n. 3, 127, 2^{ème} section, janvier 1938, p. 1. Cité à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 309.

370 *Id.*

371 *Id.*

372 *Ibid.*, p. 310.

373 Les avant-gardes désignent ici le courant de « poésie pure » (cf. Anthony STANTON, « Los contemporáneos y el debate en torno a la poesía pura », in Rafael OLEA, Anthony STANTON (coord.), *Los contemporáneos en el laberinto de la crítica*, Mexico, El Colegio de México, 1994, p. 30.), plutôt que des mouvements d'avant-garde comme le Surréalisme (on pense à une phrase de Paz : « Dadá y el surrealismo fueron, casi no hay que decirlo, ultrarrománticos. », Octavio PAZ, *op. cit.*, p. 143).

374 José GOROSTIZA, *op. cit.*, p. 310.

375 *Id.*

Gorostiza et le Romantisme

Gorostiza, en fait, oppose la mesure du Classicisme aux débordements du Romantisme : « el más contenido de nuestros clásicos » se retrouve opposé au « más exuberante de nuestros románticos ».³⁷⁶ Dans la prose critique de José Gorostiza, on retrouve une série de condamnations du Romantisme et de ce qui est « romantique ». Remarquons d'abord que le poète mexicain utilise l'adjectif « romántico » dans un sens critique. Par exemple, lorsqu'il réproche la distribution dans des écoles de *Corazón*, de Edmundo de Amicis, il remarque :

El propio doctor Puig no pudo menos que describirnos una escena romántica en su elogio a Amicis. Como en la tricromía de un calendario, los niños leen el *Corazón*, que aun tiempo mismo les perfuma el cerebro y derrama pétalos blancos sobre los capullos de rosa de sus almas. No sabemos si piaban afuera los pintados pajaritos; pero aun sin ellos, el cuadro nos apena y excita a proclamar los ideales más fuertes: la Belleza, la Sabiduría, la Caridad.³⁷⁷

En 1937, Gorostiza critique directement le Romantisme, en parlant des « orgías sentimentales del romanticismo ».³⁷⁸ En 1938, il fait référence au « desorbitado sentimiento romántico ».³⁷⁹ Cette critique rappelle un texte de Gilberto Owen, lorsqu'il considère que Chocano se caractérise par son « ensordecedor romanticismo americano, de la baratija de nuestro folklore, empapado éste de las dos cosas que más repugnaban con mi espíritu: las lágrimas y la sangre ».³⁸⁰ Cette vision rappelle aussi le texte sur Maples Arce dans l'*Antología de la poesía mexicana moderna*, signée par Cuesta en 1928 : « La poesía de Maples Arce intenta una fuga de los moldes formales del modernismo pero incurre, con frecuencia, en deplorables regresiones románticas. »³⁸¹

376 José GOROSTIZA, « Morfología de *La rueda de aire* », *Contemporáneos*, juin 1930. Cité à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 278.

377 José GOROSTIZA, « Clásicos para niños. Filosofía del hada madrina – burguesía y realismo », *Excelsior*, 22 mars 1925, p. 5. Cité à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 255.

378 José GOROSTIZA, « La poesía actual de México. Torres Bodet: *Cripta* », *El Nacional*, 20 et 27 juin, et 4 juillet 1937. Cité à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 302.

379 José GOROSTIZA, « Cauces de la poesía mexicana », *El Nacional*, année IX, t. XVI, n. 3, 127, 2^{ème} section, janvier 1938, p. 1. Cité à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 310.

380 Guillermo SHERIDAN, *op. cit.*, p. 154. Les citations de Owen proviennent de: « Motivos de Lope de Vega », *Obras*, p. 201.

381 Jorge CUESTA (éd.), *Antología de la poesía mexicana moderna*, Mexico, FCE, 1985, p. 157.

Gorostiza critique la vision romantique, qui, pour lui, donne la priorité aux théories lors de la création artistique ; Gorostiza vise, avec cette même idée, les œuvres d'arts du XXème siècle créées à partir des théories de la philosophie de l'art :

El siglo XX, en cambio, exige que la obra obedezca a los dictados de toda una filosofía del arte que, como es natural, sólo se ha podido elaborar merced a la existencia anterior del arte. Entre la obra que responde a esta exigencia y la que menos ambiciosa obedece solamente a su ley interior, optamos por la segunda; es decir, preferimos la relación directa entre el artista y la naturaleza –no se entiende por tal el paisaje– en que consiste la actitud clásica, a la actitud romántica, en la cual aquella relación se produce a través de la lente cóncava de una teoría.³⁸²

En ce sens, en commentant la publication du roman *Return Ticket*, de Salvador Novo, José Gorostiza s'intéresse au fait de renommer les choses du monde : « ¿Hay en esta tendencia un deseo de cubicar el lenguaje, de reintroducir en él el dibujo que perdiera la palabra romántica? Posiblemente sí, pero no quiero alejarme de mi asunto, intentando ahora un difícil y largo paralelo entre las letras y la pintura. »³⁸³ Pour Gorostiza, la « palabra romántica » a perdu le pouvoir de reproduire des figures, comme dans l'ekphrasis.

La critique du Romantisme effectuée par Gorostiza vise surtout le sentimentalisme, qu'il reconnaît dans des œuvres du XXème siècle : le Romantisme est décrit comme une caractéristique artistique, que Gorostiza préfère éviter, ce trait littéraire s'éloignant du ton classique qu'il préfère. Pour Gorostiza, cette distinction entre le Classicisme et le Romantisme est liée à la recherche d'une identité propre dans la littérature mexicaine, et implique donc une rupture avec la tradition hispanique, qui prolonge en littérature le mouvement politique des indépendances.

Nous soutenons que, s'il existe une rupture dans la tradition poétique en langue espagnole (et particulièrement au Mexique) entre les XVIIème et XXème siècle, cette rupture est à chercher dans l'influence, en poésie, de l'*Ilustración* et du Romantisme espagnol au XXème siècle. En effet, alors que Sor Juana participe activement à la tradition poétique en langue espagnole au XVIIème siècle (car la Nouvelle Espagne fait partie de l'Espagne et de sa tradition littéraire), les créations poétiques espagnoles des deux siècles suivants semblent moins influentes ou, en tout cas, elles ne

382 « Morfología de *La rueda de aire* », *Contemporáneos*, 25, juin 1930. In José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI editores, 2007, p. 276.

383 José GOROSTIZA, « Alrededor del *Return Ticket* », *Mexican Folkways*, vol. 4, n. 4, octobre-décembre 1928. Cité à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 263.

représentent pas une influence au Mexique dans la première moitié du XXème siècle pour la génération de Gorostiza.

Cette rupture avec la tradition espagnole est d'autant plus visible au XIXème siècle : lors des indépendances américaines, la rupture avec l'Espagne a été accentuée par le besoin des nouveaux États américains de se démarquer de l'ancienne métropole. Par ailleurs, l'Espagne est perçue comme décadente.

Pourtant, de nombreux auteurs espagnols du XXème siècle sont cités dans *Contemporáneos*. La réhabilitation de Góngora coïncide avec une réhabilitation générale, au Mexique, des rapports avec l'Espagne. Nous montrerons ainsi combien la tradition poétique reçue par les *Contemporáneos* a une vocation cosmopolite et comment, à l'intérieur de cette vocation, le contact avec les jeunes poètes espagnols est possible.

En ce qui concerne Sor Juana, elle n'est plus rééditée à partir de 1725. Cette absence a eu pour conséquence que son œuvre connaisse des rééditions au XXème siècle inspirées par la volonté de récupérer un auteur oublié. En ce sens, José Gorostiza a grandi dans un contexte culturel dans lequel sa génération (les *Contemporáneos*), ainsi que la génération qui la précède (l'*Ateneo de la Juventud*), a ressenti le besoin de revendiquer une œuvre absente. L'accès à Sor Juana se fait dans ce contexte de revendication.

Chap. II – Le Baroque vu par la modernité

Au début du XX^{ème} siècle, à l'aube de l'irruption des avant-gardes poétiques, commence la relecture de Góngora et la relecture de Sor Juana Inés de la Cruz. Comme l'indique Anthony Stanton, « El rescate de la vida y la obra de Sor Juana Inés de la Cruz es una tarea realizada sobre todo en el siglo XX. »³⁸⁴ Dans le contexte de la modernité et de son attachement à l'originalité, nous expliquerons ce retour paradoxal vers la tradition baroque, qui a eu lieu (notamment) dans la première moitié du XX^{ème} siècle.

La relecture de Góngora est surtout liée à Darío, qui s'est inspiré à son tour de l'intérêt de Verlaine pour Góngora. Ce cheminement est révélateur : il s'agit d'une lecture moderne. Góngora est lu comme un contemporain. Cet intérêt de Darío pour Góngora n'a pas d'échos en Espagne auprès de la génération de 1898, comme le démontre une série d'appréciations que les membres de *Contemporáneos* publient en 1927. Cette même année a lieu la commémoration du troisième centenaire de la mort du poète andalou. Autour d'un hommage à Góngora se constitue la génération de poètes espagnols connue comme la génération de 1927. Parmi eux, surtout, Dámaso Alonso produit un effort philologique autour de Góngora, alors que pour Gerardo Diego c'est une source d'inspiration poétique.

Par rapport à la réhabilitation de Góngora, on peut consulter le travail d'Elsa Dehennin, *La résurgence de Góngora et la génération poétique de 1927*.³⁸⁵ Selon nos recherches, nous ne disposons pas, à ce jour, d'étude équivalente sur Sor Juana.

Au Mexique, la lecture de Sor Juana se produit dans un mouvement parallèle à celle de Góngora. En 1910, Amado Nervo publie un essai où il s'engage dans la défense de l'œuvre de la nonne, avec un ton libre qui mélange l'admiration, ainsi qu'une sensualité mystique. Cette relecture du Baroque est réalisée aussi, dans une approche philologique, par Alfonso Reyes et par Pedro Henríquez Ureña, membres de l'*Ateneo de la Juventud*, qui ont une profonde influence dans la formation des *Contemporáneos* et leur transmettent leur intérêt pour la littérature baroque. Cette influence se traduit, notamment, par la publication de la première version moderne de « *Primero Sueño* » dans la revue *Contemporáneos*, en 1928, préparée par Ermilo Abreu Gómez – qui publie,

384 STANTON, Anthony, « Sor Juana entre los Contemporáneos » [1998], in RUIZ ABREU, Álvaro (coord.), *Crítica sin fin*, Mexico, Sello Bermejo-CONACULTA, 2004, p. 279.

385 Elsa DEHENNIN, *La résurgence de Góngora et la génération poétique de 1927*, Paris, Didier, 1962.

en même temps, une série d'articles liés à la littérature baroque, et notamment la littérature de la Nouvelle Espagne. La présence de Sor Juana auprès de *Contemporáneos* se traduit aussi par la publication d'une partie de son œuvre par Xavier Villaurrutia, ainsi que par l'écriture d'un « *Primero Sueño* » moderne par Bernardo Ortiz de Montellano.

Nous développerons la relecture de Góngora et de Sor Juana dans la première moitié du XX^{ème} siècle. Ensuite, nous commenterons comment a eu lieu cette relecture d'auteurs baroques au Mexique, par l'*Ateneo de la Juventud*, puis par la génération poétique de José Gorostiza.

A. La réhabilitation moderne de Góngora

Nous nous centrerons notamment sur l'importance qu'a eu Góngora pour les poètes espagnols et mexicains à la fin du XIX^{ème} siècle et dans la première moitié du XX^{ème} siècle, afin de montrer que ce mouvement se produit parallèlement à la récupération de Sor Juana à la même époque. « *Primero Sueño* » étant marqué par le gongorisme, la relecture des deux auteurs par les nouvelles générations se fait naturellement comme un mouvement commun.

Juan Malpartida situe le contexte des premières relectures critiques de Góngora :

Los inicios de la recuperación de Góngora, en un universo literario que había entronizado a Lope ocultando el lado más hermético del Barroco, está ya, a pesar de sus renuencias, en Menéndez y Pelayo pero, sobre todo, en los jóvenes poetas de la revista *Helios*, como González Blanco, Juan Ramón Jiménez, Pérez de Ayala y otros.³⁸⁶

Pour Stanton, il y a un deuxième changement dans le goût moderne (outre le Symbolisme et l'apparition du *Modernismo* de Darío) qui explique la compréhension moderne de Góngora : ce sont les avant-gardes :

el segundo cambio fue la irrupción posterior de ciertos movimientos de vanguardia, como el ultraísmo y el creacionismo hispánicos, con su programa antimimético, elitista e intelectual. Guillermo de Torre, jefe de los ultraístas y autor del primer libro en español

386 Juan MALPARTIDA, « Góngora », dans « Diccionario alfonsino », *Letras Libres*, janvier 2010 (<http://www.letraslibres.com/index.php?art=14368>, consulté le 6 août 2011).

sobre los nuevos ismos, proclama en 1925 que hay una “evidente” conexión entre Góngora, “formidable constructor de metáforas en el saturado siglo XVII”, y los poetas vanguardistas castellanos. Así, proclama que el Góngora de las “Soledades” es el primer poeta ultraísta por su uso atrevido de metáforas desrealizadas, creador de “todo un nuevo vocabulario poético, que posee el más puro carácter creacionista”. Para otros Góngora será el primer poeta puro.³⁸⁷

La relecture moderne de Góngora a impliqué une utilisation anachronique de Góngora pour justifier les nouvelles formes poétiques (Octavio Paz note : « la coincidencia que advertían los jóvenes españoles entre la estética de Góngora y la de la vanguardia. »³⁸⁸). Ce qui motiva les philologues, pense Stanton, à étudier l’œuvre de Góngora.

Nous montrerons en fait que Góngora a été surtout relu par Rubén Darío, puis, en Espagne, par la génération de 1927. Il s’agit surtout de Dámaso Alonso et de Gerardo Diego. Nous commenterons, par ailleurs, la position de la génération de 1898 face à Góngora.

1. De Darío à Góngora, en passant par Verlaine

L’œuvre de Rubén Darío³⁸⁹ a renouvelé la poésie en espagnol, en partie grâce à une virtuosité formelle qui n’est pas sans rappeler l’écriture de Góngora. Nous étudierons à présent comment Darío a pu lire Góngora.

La compréhension moderne de Góngora a été facilitée, d’abord, par un changement important dans le goût moderne. Comme l’indique Anthony Stanton, elle s’explique par : « el triunfo del simbolismo mallarmeano y del modernismo de Darío (con su estética hermética, alusiva e impresionista, densa en neologismos, referencias mitológicas y metáforas sensoriales) »³⁹⁰. Dans l’œuvre de Darío on distingue l’influence forte des Français, comme Hugo ou Verlaine – leurs noms

387 Anthony STANTON, *op. cit.*, p. 279-280. Les citations de Guillermo de Torre proviennent de Guillermo de TORRE, *Literaturas europeas de vanguardia*, Madrid, Caro Raggio, 1925, p. 308 et 311.

388 Octavio PAZ, *op. cit.*, p. 153.

389 Cf. Emilio CARRILLA, « Rubén Darío y Góngora », *Estudios sobre Rubén Darío*, Mexico, FCE, 1968.

390 Anthony STANTON, *op. cit.*, p. 279-280.

apparaissent unis dans un hendécasyllabe de Darío : « con Hugo fuerte y con Verlaine ambiguo ».³⁹¹ José Gorostiza situe ainsi les origines du *Modernismo* :

el modernismo resulta de la afluencia a nuestra poesía de dos corrientes, el parnaso y el simbolismo, que chocan con ímpetu, se funden, disuelven y espuman en la obra de Rubén Darío. [...] como en todos los modernista posteriores a Rubén, predomina al fin un simbolismo enriquecido con el lujo verbal que heredara del parnaso.³⁹²

Face à cette influence française, et pour souligner sa culture hispanique, Darío affirme en 1912 qu'il a lu amplement les classiques espagnols :

las principales obras de casi todos los clásicos de nuestra lengua. De allí viene que, cosa que sorprendería a muchos [...], el que yo sea en verdad un buen conocedor de las letras castizas, como cualquiera puede verlo en mis primeras producciones publicadas [...]. Ha sido deliberadamente que después, con el deseo de rejuvenecer, flexibilizar el idioma, he empleado maneras y construcciones de otras lenguas, giras y vocablos exóticos y no puramente españoles.³⁹³

Ailleurs, il cite les premiers livres qu'il aurait lu : le Quichotte ou « un tomo de comedias clásicas españolas »³⁹⁴ (des comédies du Siècle d'or, peut-on supposer). Parmi ces classiques espagnols mentionnés par Darío, on retrouve Góngora. Dans son autobiographie de 1912, Darío cite Góngora à propos d'un souvenir d'enfance : « según el verso de Góngora, “las bellaquerías detrás de la puerta” ».³⁹⁵

Dans le premier poème des *Cantos de vida y esperanza*, Darío relie Góngora et Verlaine : « Como la Galatea gongorina / me encantó la marquesa verleniana ».³⁹⁶ Darío fait référence à la « Fábula de Polifemo y Galatea » de Góngora, poème ambitieux et *culterano* comme les *Soledades*. Le poète andalou se retrouve associé à Verlaine, car Darío a lu Góngora à partir de Verlaine. Comme le remarque Amado Nervo déjà en 1910, Paul Verlaine « gustaba de citar un verso de

391 Dans « Cantos de vida y esperanza », I, v. 11. Rubén DARÍO, *Poesías completas*, Madrid, Aguilar, 1954, p. 705.

392 José GOROSTIZA, « Francisco González Guerrero, poeta », section « Torre de Señales », *El Universal Ilustrado*, 12 février 1931. Cité à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 292.

393 Rubén DARÍO, *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1991, p. 24-25.

394 *Ibid.*, p. 12.

395 *Id.*

396 Rubén DARÍO, *Poesías completas*, Madrid, Aguilar, 1954, p. 706.

Góngora a modo de lema, pensando que existía entre él y el poeta cordobés cierta afinidad literaria ».³⁹⁷ Il s'agit du dernier vers de la « Soledad Primera » : « A batallas de amor, campos de plumas ».³⁹⁸ Voire même, Verlaine cite cet hendécasyllabe comme épigraphe de son sonnet « Lassitude », dans son premier recueil, *Poèmes saturniens* (1866). Góngora, pour Verlaine, est un symbole de sensualité, sensation centrale dans « Lassitude » : « De la douceur, de la douceur, de la douceur ! / Calme un peu ces transports fébriles, ma charmante. »³⁹⁹ Cette douce sensualité est présente dans l'œuvre de Darío. Rubén Darío résume l'obsession de Verlaine, ainsi que de leur ami commun Moréas, pour Góngora :

Verlaine solía pronunciar, con marcadísimo acento, estos versos de Góngora: “A batallas de amor campos de plumas”; Moréas, con su voz sonora, exclamaba: “No hay mal que por bien no venga. . .” o bien, en cuanto me veía: “¡Viva don Luis de Góngora y Argote!”, y con el mismo tono, cuando divisaba a Carrillo gritaba: “¡Don Diego Hurtado de Mendoza!”⁴⁰⁰

L'admiration de Darío pour Verlaine et Góngora le rapproche finalement de la génération de 1927, comme remarque Carlos Seco.⁴⁰¹ En ce sens, Dámaso Alonso (membre de la génération de 1927) nous transmet sa propre vision de la découverte de Góngora par Darío à travers Verlaine. Il explique notamment que Darío va initier la relecture en Espagne de l'œuvre de Góngora, dès 1899 :

se le ocurrió [à Darío] asombrar a los españoles exaltando el nombre de un poeta proscrito en su misma patria: para ello no tenía más que recordar la lección aprendida en Verlaine y los simbolistas... La lección gongorina traducida del francés fue en seguida aceptada por una generación sedienta de novedades, ansiosa de descubrir aspectos vírgenes de la sensibilidad y artistas raros y exquisitos (palabras que comenzaban a estar en boga), generación, en fin, que necesitaba contradecir en todo a la que le había precedido⁴⁰²

397 Amado NERVO, *op. cit.*, p. 455.

398 Le vers 1091 du poème, précisément. Luis de GÓNGORA, *Soledades*, Madrid, Castalia, 1994, p. 419.

399 Paul VERLAINE, *Poèmes*, Paris, Éd. Jean-Claude Lattès, 1987, p. 18.

400 Rubén DARÍO, *Autobiografía*, Managua, Distribuidora Cultural, 1983, p. 73.

401 Cf. Carlos SECO SERRANO, « Rubén Darío y el 98 », *España: Cambio de Siglo*, Madrid, Ed. Real Academia de la Historia, 2000, p. 57-70.

402 Dámaso ALONSO, « Góngora y la literatura contemporánea », in : *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid, Gredos, 1970, p. 538.

Comme remarque Vittorio Bodini, Rubén Darío, dans son passage à Madrid, ramena « entre otras novedades parisinas, la curiosidad por Góngora ».⁴⁰³ Déjà en 1927, Dámaso Alonso relève que « Pablo Verlaine es el iniciador intuitivo de la admiración por Góngora. Rubén Darío la recibe de él y la transmite a sus seguidores españoles de comienzos de este siglo ».⁴⁰⁴ Dámaso Alonso résume ceci : « El culto a Góngora lo trae a España Rubén Darío, y él lo aprende en el simbolismo francés. » D'ailleurs, les premières études modernes sur Góngora sont liées à la France.⁴⁰⁵

En même temps, Dámaso Alonso se méfie de la lecture qu'a pu effectuer Verlaine de Góngora : « Es curioso, y hasta cómico. El entusiasmo de Verlaine por Góngora no pasa de ser una intuición: Verlaine ama a Góngora, a quien no conoce, no puede conocer, porque es un poeta maldito ».⁴⁰⁶

Darío a amplement lu les Grecs et les Latins, et la mythologie ancienne coule dans ses vers. En même temps, il lit Whitman et les symbolistes français : il les lit au moment même où ils écrivent. Darío arrive ainsi à manier la source gréco-latine, avec une fraîcheur contemporaine qui donne à son œuvre une proximité, du conversationnel.

Nous verrons à présent comment cette relecture de Góngora par Darío se prolonge dans les années 1920, malgré une lecture critique du poète andalou par la génération de 1898.

2. Décrié et célébré : de 1898 à 1927

En Espagne, en 1927, Góngora fut célébré par une génération de poètes jeunes, qui entreprend d'ailleurs la publication critique de son œuvre. Par contre, la génération qui les précéda en Espagne, dite de « 1898 », ne porte pas le même intérêt pour le poète andalou. Par exemple, « La rehabilitación, sin embargo, no gozó de aceptación unánime, como lo demuestra el persistente

403 Vittorio BODINI, « El redescubrimiento de Góngora », in : *Los poetas surrealistas españoles*, trad. Carlos Manzano, Barcelone, 1971, p. 25. Cité par Mireya ROBLES, « Antirrealismo en la poesía de Góngora », *Thesaurus*, t. XXXI, n. 2, 1976, p. 281.

404 Dámaso ALONSO, *op. cit.*, p. 548.

405 Cf. Lucien-Paul THOMAS, *Études sur góngora et gongorisme considérés dans leurs rapports avec le marinisme*, Bruxelles, 1910 ; Rémy de GOURMONT, « Góngora et le gongorisme », in *Promenades littéraires*, 4^{ème} série, 1912 ; Alfonso REYES, *Cuestiones gongorinas...*, Paris, 1918 ; Enrique Díez CANEDO, « Góngora en francés », Espagne, n. 197, 1921. Pour une vision d'ensemble sur la relecture de Góngora au XX^{ème} siècle, consulter : Elsa DEHENNIN, *La résurgence de Góngora et la génération poétique de 1927*, Paris, Didier, 1962.

406 Dámaso ALONSO, « Una generación poética ». Cité par Víctor de LAMA, *Poesía de la generación del 27. Antología crítica comentada*, Madrid, EDAF, 1997, p. 50.

antibarroquismo de un Antonio Machado.⁴⁰⁷ Nous commenterons à présent différentes réactions de la génération de 1898 publiées par les *Contemporáneos* en 1927.

a) La génération de 1898

En Espagne, l'influente *Gaceta literaria*⁴⁰⁸ consacra un numéro au tricentenaire de la mort de Góngora en 1927 et publia une série de commentaires d'écrivains de la génération de 1898 sur le poète andalou. Au Mexique, ces commentaires ont été republiés cette même année par des futurs membres de la revue *Contemporáneos* (dont Villaurrutia, Novo et Owen), dans la revue *Ulises*.⁴⁰⁹

Azorín considère que la réhabilitation de Góngora au début du XX^e siècle est liée à la génération de 1898, à travers Verlaine, mais sans mentionner le rôle de Darío.⁴¹⁰ Peut-être avec de l'ironie, les éditeurs d'*Ulises* concluent qu'Azorín, entre les lignes, fait référence à Rubén Darío.⁴¹¹

Mais, en fait, la génération espagnole de 1898 n'émet pas toujours des commentaires élogieux quant à l'œuvre de Góngora, qui leur semble difficile d'accès et inutilement cryptique. Unamuno déclare que Góngora : « sigue siendo para mí un desconocido... ».⁴¹² Pío Baroja dérive le sujet par une remarque culturelle : il pense que Góngora a des origines sémitiques, comme Dom Juan ou la Célestine, à la différence du Cid ou du Quichotte. Valle Inclán, plus direct, déclare que Góngora est « inaguantable »⁴¹³. Nous pouvons retranscrire, à partir d'une autre source, le commentaire complet de Valle Inclán : « Releí a Góngora hace unos meses –el pasado verano– y me ha causado un efecto desolador, lo más alejado de todo respeto literario. ¡Inaguantable ! De una frialdad, de un rebuscamiento de precepto... »⁴¹⁴

Il faut souligner aussi que, dans un même mouvement, la génération de 1898 refusait les explorations des avant-gardes, comme le met en relief Eduardo Chirinos :

407 Anthony STANTON, *op. cit.*, p. 280.

408 *La Gaceta Literaria, ibérica - americana - internacional. Letras : Arte : Ciencia. Gran periódico quincenal (1 y 15 de cada mes)*, revue publiée à Madrid entre 1927 et 1932, impulsée notamment par Ernesto Giménez Caballero et Guillermo de Torre.

409 *Ulises*, n. 3, t. I, août 1927, Mexico, p. 44.

410 Cf. AZORÍN, *Clásicos y Modernos*, Madrid, Renacimiento, 1913.

411 *Ulises*, *op. cit.*, p. 44.

412 *Id.*

413 *Id.*

414 Avant-propos de Julio Neira à : Gerardo DIEGO, *La estela de Góngora*, Santander, Universidad de Cantabria, 2003, p. 28.

Hubo una continuidad marcada por las vanguardias, aunque estas fuesen miradas con una absoluta y radical sospecha por la generación del 98. Si uno lee las opiniones que tenían sobre las vanguardias gente como Unamuno, como Machado, encontraremos distancia y burla... distancia y burla que eran extensivas a los 'artefactos' propios de la modernidad. Cuando Machado habla de la bombilla eléctrica y del cine, lo hace desde la desesperación cultural.⁴¹⁵

Par contre, la relecture de l'œuvre de Góngora est liée à une mentalité avant-gardiste, ce qui explique les difficultés de la génération de 1898 pour le lire.

Comme on le découvre à la lecture de ces citations rapportées par les *Contemporáneos* dans *Ulises*, la génération espagnole de 1898 portait des jugements sévères contre le gongorisme. Ce contexte permet de comprendre pourquoi la relecture de Góngora a pu être vécue comme une revendication par la génération de 1927.

b) La génération de 1927

Commentons à présent la réhabilitation de Góngora par la génération de 1927. Cette récupération est révélatrice d'un état d'esprit particulier : pour les jeunes poètes espagnols, il s'agissait d'un combat et d'une revendication stylistique. Nous nous limiterons à une présentation courte de cette question, en renvoyant le lecteur à d'autres études sur la question.⁴¹⁶

Génération parallèle à celle des *Contemporáneos*, le nom qui lui est attribué (« generación de 1927 », ou « generación del 27 »⁴¹⁷) correspond justement à la date d'un hommage à Góngora pour le troisième centenaire de sa mort, organisé par l'*Ateneo* de Séville, et qui eut lieu les 16 et 17 décembre 1927. Góngora est réactualisé par la génération de 1927 : « El lenguaje exuberante y la sintaxis enrevesada de Góngora son desenterrados ».⁴¹⁸ Comme remarque Víctor de Lama :

415 « La vanguardia creó la tradición poética de América Latina », interview à Eduardo Chirinos par Gonzalo Pajares Cruzado, dans *Peru21.Pe*, jeudi 7 janvier 2010 (<http://peru21.pe/impres/imprensa/noticia/vanguardia-creo-tradicion-poetica-america-latina/2010-01-07/265035>, consulté le 11 janvier 2011).

416 Cf. Dámaso ALONSO, « Góngora y Gerardo Diego: versos despeñados », *Verbo*, n° 19-20, 1950 ; Elsa DEHENNIN, *La résurgence de Góngora et la génération poétique de 1927*, Paris, Didier, 1962.

417 Cf. Arturo RAMONEDA, *Antología Poética de la Generación del 27*, Madrid, Ed. Castalia, 1990.

418 Víctor de LAMA, *Poesía de la generación del 27. Antología crítica comentada*, Madrid, EDAF, 1997, p. 49.

Aparte de las numerosas huellas de la lengua poética de Góngora, y el hecho de utilizar su nombre como bandera contra el academicismo, la influencia más importante del poeta cordobés en los autores del 27 hay que buscarla en su actitud aristocrática, en su claridad técnica y en su esfuerzo por lograr una creación artística autónoma. »⁴¹⁹

Víctor de Lama résume l'influence variée de Góngora auprès des poètes espagnols ; il mentionne « la apasionada asunción e imitación de su estilo por parte de Alberti en *Cal y canto* », « los tributos de la imagen lorquiana en *el Romancero gitano* », puis « poema épico culto de Villalón *La Toriada* », et enfin « los juegos verbales de Gerardo Diego en la *Fábula de Equis y Zeda* ». ⁴²⁰

Arrêtons-nous à présent sur deux auteurs particulièrement intéressés par Góngora, Dámaso Alonso et Gerardo Diego, pour comprendre comment le processus de relecture de Góngora a été développé tant par des philologues que des poètes – ce qui était le cas aussi pour Sor Juana.

Dámaso Alonso et Luis de Góngora

En ce qui concerne Dámaso Alonso, la découverte de Góngora s'avère essentielle pour son futur d'écrivain et, particulièrement, de philologue. Notons que, dans sa jeunesse, il n'avait pas eu un véritable accès à son œuvre, comme l'indique Mireya Reyes : « En 1914, fecha en que Dámaso Alonso terminó el bachillerato, se había mencionado a Góngora en las clases que recibió de Preceptiva y de Historia de la Literatura, sólo para referirse a su “extravagancia, ininteligibilidad, nihilismo poético” ». ⁴²¹ Par la suite, Dámaso Alonso contribuera énormément à la relecture de l'œuvre de Góngora. Ainsi, il publie, dans le contexte des hommages à Góngora de 1927, une édition critique des *Soledades*. Ce geste peut être comparé à la publication de « Primero Sueño » par Ermilo Abreu Gómez dans *Contemporáneos*. ⁴²² Dámaso Alonso, philologue et écrivain comme Abreu Gómez, revendique la poésie *culterana* de Góngora, et accompagne cette revendication d'un travail philologique de fond, avec une édition critique du texte et une glose explicative. La revendication de Góngora ou de Sor Juana est suivie, voire validée, par l'apparition d'un texte critique signée par une plume proche des poètes, qui s'appuie sur l'appareil critique philologique. ⁴²³

419 *Ibid.*, p. 49-50.

420 Víctor de LAMA, *Poesía de la generación del 27. Antología crítica comentada*, Madrid, EDAF, 1997, p. 50.

421 Mireya ROBLES, « Antirrealismo en la poesía de Góngora », *Thesaurus*, t. XXXI, n. 2, 1976, p. 282. La citation correspond à : Dámaso ALONSO, *Cuatro poetas españoles*, Madrid, 1962, p. 58.

422 « Primero Sueño », éd. par Ermilo ABREU GÓMEZ, in *Contemporáneos*, Mexico, juin-août 1928, p. 272-313.

423 Par la suite, Dámaso Alonso publia une série de textes critiques sur Góngora : *La lengua poética de Góngora* (1935), *Estudios y ensayos gongorinos* (1955) ou *Góngora y el Polifemo* (1960).

Cet effort de Dámaso Alonso pour éditer et commenter l'œuvre de Góngora fut accompagné, notamment, par les publications de Gerardo Diego.

Gerardo Diego et Luis de Góngora

Parmi les écrivains de la génération de 1927, c'est surtout Gerardo Diego qui consacrera une attention particulière à Luis de Góngora. La fascination de Gerardo Diego pour Góngora est constante au cours de sa vie, comme en témoignent différentes publications sur le rapport entre les deux auteurs.⁴²⁴

Sa publication la plus connue sur Góngora reste l'*Antología poética en honor de Góngora: desde Lope de Vega a Rubén Darío*, dans laquelle il participe comme éditeur, avec un clair engagement pour défendre de l'œuvre de Góngora et de son influence pour la poésie. Cette anthologie souligne le parcours qui depuis le Baroque jusqu'à la modernité de Darío, dont le ton précurseur des avant-gardes propre de *Cantos de vida y esperanza* (1905).⁴²⁵

Par ailleurs, Gerardo Diego rédigea plusieurs essais consacrés à Góngora, dont, en 1925 (avant même les hommages de 1927), « Don Luis de Góngora y Argote »⁴²⁶ ; en 1927, « Balance del gongorismo »⁴²⁷ ; « Crónica del centenario de Góngora (1627-1927) »⁴²⁸ (texte engagé dans la défense des apprentissages légués par Góngora) ; « Góngora en la Academia »⁴²⁹ ; et aussi, cette même année, « Góngora, 1927. A Rafael Alberti »⁴³⁰. Par la suite, on peut répertorier : « Góngora y la poesía moderna española »⁴³¹ ; *Góngora en la poesía española e hispanoamericana de los siglos*

424 Cf. Gerardo Diego y el III centenario de Góngora: correspondencia inédita. G. MORELLI (éd.), Valencia, Pre-Textos, 2001 ; Dámaso ALONSO, « Góngora y Gerardo Diego: versos despeñados », *Verbo*, n. 19-20, 1950, p. 15 ; Francisco Javier Díez DE REVENGA, « El centenario de Góngora y Gerardo Diego », *Quimera*, n° 209, 2001, p. 78-79 ; Francisco Javier Díez DE REVENGA, « Más sobre Góngora y Gerardo Diego », *Monteagudo*, n. 8, 2003, p. 245-248 ; Susana María TERUEL MARTÍNEZ, « Gerardo Diego y el III Centenario de Góngora », *Monteagudo*, n° 7, 2002, p. 211-213.

425 Rubén DARÍO, *Cantos de vida y esperanza*, Madrid, Tipografía de Revistas de Archivos y Bibliotecas, 1905.

426 Gerardo DIEGO, « Don Luis de Góngora y Argote », in *Revista de Occidente*, vol. IX, n. 16, Madrid, 1925, p. 246-251.

427 Gerardo DIEGO, « Balance del gongorismo », in *La Gaceta Literaria*, Madrid, n. 11, 1927, p. 2-4.

428 *Lola*, n. 2, 1927.

429 Gerardo DIEGO, « Góngora en la Academia », in *Boletín de la Real Academia Española*, Vol. XLI, n. CLXIV, 1961, p. 425-433.

430 Gerardo DIEGO, « Góngora, 1927. A Rafael Alberti », *Verso y Prosa*, n° 2, 1927.

431 Gerardo DIEGO, « Góngora y la poesía moderna española », in *Revista de Occidente*, N° 178, 1996, p. 65-83.

XVII y XVIII, ou *La estela de Góngora* – qui englobe trois essais de Diego prononcés en 1961 sur l’influence de Góngora dans la poésie en Espagne et en Amérique.⁴³²

Cette défense de Góngora concerne aussi sa poétique qui, selon lui, reste valide dans le contexte moderne. Comme le met en relief Octavio Paz, en citant Diego : « En su *Antología poética en honor de Góngora* (Madrid 1927), el poeta Gerardo Diego subraya que se trata de crear objetos verbales (poemas) “hechos de palabras solas”, palabras “que tengan más de ensalmo que de verso”. La estética de Reverdy y de Huidobro. »⁴³³ Ceci est révélateur d’un changement de goût. En ce sens, Gerardo Diego composa le poème « Fábula de Equis y Zeda » (1932), alliance du style de Góngora avec le « creacionismo ». ⁴³⁴

Gerardo Diego s’intéressa aussi à l’œuvre de Sor Juana Inés de la Cruz. Dans *Góngora en la poesía española e hispanoamericana de los siglos XVII y XVIII*, il inclut un chapitre sur Sor Juana. Il y dresse une biographie élogieuse de la nonne, soulignant son hispanisme, pour insister dans l’existence de « toda la gran familia de naciones hispánicas »⁴³⁵ – ce commentaire implique une revendication d’un auteur liée à des problématiques d’identité nationale, que nous commenterons par la suite. Il compare ensuite un poème de Sor Juana aux vers de Rubén Darío⁴³⁶, fermant ainsi le cercle qui va du Baroque à la modernité.

Pour conclure, la relecture moderne de Góngora est liée à Rubén Darío, qui découvre Góngora à travers Verlaine : il s’agit ainsi de porter un regard moderne vers une œuvre écrite dans une langue d’une autre époque. Ce nouveau regard transpose la poétique *culterana* dans le contexte des avant-gardes, dans une dynamique où s’entrecroisent la tradition hispanique du Siècle d’or et une modernité en construction, avec l’intervention des nouveaux courants poétiques français. En Espagne, la génération de 1898 ne semble pas à jour avec cette relecture : les *Contemporáneos* publient cette vision de la génération de 1898, montrant ainsi le décalage entre les générations. Relire Góngora dans une optique moderne implique un engagement : ce sera aussi le cas pour la réhabilitation de l’œuvre de Sor Juana.

432 On peut consulter l’ouvrage édité par Julio Neira : Gerardo DIEGO, *La estela de Góngora*, Santander, Universidad de Cantabria, 2003.

433 Octavio PAZ, *op. cit.*, p. 133.

434 Cf. Reyes LÁZARO GURTUBAY, « Luis de Góngora en un poema fundamental de Gerardo Diego, la Fábula de Equis y Zeda », *Cincinnati Romance Review*, n° 8, 1989, p. 91-100 ; Víctor de LAMA, *op. cit.*, p. 50.

435 Gerardo DIEGO, *op. cit.*, p. 165.

436 Cf. « Segundo sueño (Homenaje a Sor Juana Inés de la Cruz) ». *Boletín de la Real Academia Española*, Vol. XXXII, n. CXXXV, 1952, p. 49-53. On peut consulter aussi les ouvrages suivants : Pablo CABAÑAS, « Gerardo Diego: *Segundo sueño* (Homenaje a Sor Juan Inés de la Cruz) », *Poesía española*, n° 29, 1954, p. 115. Díez DE REVENGA, María Josefa, « Gerardo Diego, Sor Juana y el Sueño », *Ínsula*, N° 597-598, 1996, p. 28-30.

B. La relecture moderne de Sor Juana

Amado Nervo publie en 1910 un essai pionnier sur la nonne : *Juana de Asbaje*. Cet essai ouvre la voie pour une réflexion moderne sur l'œuvre et la vie de la nonne alors que, parallèlement Alfonso Reyes rédige un essai sur Góngora en 1911. Un intérêt partagé pour la période baroque (et particulièrement pour le courant *culterano*) manifesté par Alfonso Reyes ou d'autres membres de l'*Ateneo de la Juventud* (comme Pedro Henríquez Ureña) instaure un climat intellectuel propice à la relecture de Sor Juana : tant Pedro Henríquez Ureña qu'Alfonso Reyes constituent des références culturelles pour les *Contemporáneos*. Nous commenterons leur rôle central dans la relecture de la littérature baroque, et comment leur intervention a dû influencer l'intérêt des *Contemporáneos* pour Sor Juana, et pour la littérature baroque en général.

La non réédition de Sor Juana, à partir de 1725 est symptomatique d'une absence et d'une réapparition sur le devant de la scène littéraire mexicaine. En revanche, au début du XX^{ème} siècle, de nombreuses éditions se sont succédées jusqu'à l'édition des œuvres complètes dans le Fondo de Cultura Económica, dirigée par le père Alfonso Méndez Plancarte, entre 1951 et 1957.⁴³⁷ En ce qui concerne « *Primero Sueño* », la première édition moderne du poème, préparée par Ermilo Abreu Gómez, est éditée dans la revue *Contemporáneos*, en 1928. D'ailleurs, cette version du poème est accompagnée d'une version en prose, ainsi que d'une série de textes liés à l'époque baroque.

Pour décrire ce mouvement de réhabilitation de Sor Juana, dans les lignes qui suivent, nous aborderons l'essai d'Amado Nervo, puis l'activité de l'*Ateneo de la Juventud* autour du Baroque, ainsi que les différentes publications dans *Contemporáneos* sur le Baroque, en consacrant un intérêt particulier à l'édition de « *Primero Sueño* » par Ermilo Abreu Gómez.

1. « Juana de Asbaje » selon Amado Nervo

Le poète mexicain Amado Nervo (1870-1919) fait connaître son essai *Juana de Asbaje* à Madrid en 1910.⁴³⁸ À cette époque, Nervo est déjà un poète reconnu (comme le décrit Enrique

437 Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Obras Completas I: Lirica personal*, Mexico, FCE, 1951 ; *Obras Completas II: Villancicos y letras sacras*, Mexico, FCE, 1952 ; *Obras Completas III: Autos y loas*, Mexico, FCE, 1955 ; *Obras Completas IV: Comedias, sainetes y prosa*, Mexico, FCE, 1957.

438 Le texte est lu par l'auteur dans la Unión Iberoamericana, à Madrid, le 28 avril 1910.

González Martínez : « su reputación le hacía contrapeso a la de Luis. G. Urbina, que era el otro poeta de actualidad »⁴³⁹) et son essai peut connaître une certaine diffusion. Nervo a un rôle pionnier : *Juana de Asbaje* constitue une première approche à l'œuvre de Sor Juana par un esprit moderne, et la première tentative pour résoudre les mystères biographiques qui entourent la vie de la nonne.

Nervo s'intéresse, aux conditions du couvent, aux rapports entre Sor Juana et les vice-rois. En même temps, il précise que son texte n'est pas une étude érudite : « el libro de mis amores, el que por todos conceptos hubiese querido escribir, es uno sobre Sor Juana, erudito, ameno, hondo y amable. »⁴⁴⁰ En fait, Nervo ne dispose pas de sources autres que les œuvres de Sor Juana : « no sé si habría sido yo capaz de esta empresa, ni he podido nunca tener a la mano la vastísima documentación necesaria para reconstruir día a día la vida de la gran monja jerónima, en el marco de su época. »⁴⁴¹ Le texte de Nervo décrit des aspects biographiques, en s'appuyant notamment sur les notes du père Calleja (incluses dans le troisième tome des œuvres de Sor Juana) et des affirmations de la nonne (« tal reconstrucción se encuentra, quizá, leyendo con reposo sus obras »⁴⁴²). Ce seront d'autres intellectuels qui développeront des études savantes sur Sor Juana et son époque. Le texte d'Amado Nervo est une approche de Sor Juana par un écrivain, et non pas encore un philologue : par exemple, il comporte un entretien fictif avec Sor Juana.

L'essai de Nervo est avant tout un texte engagé dans la défense de Sor Juana. Il signale son désir de faire redécouvrir l'œuvre de Sor Juana, en ce qu'il veut « exaltar y glorificar a una de las más extraordinarias mujeres que han pasado por nuestra raza ».⁴⁴³ La dédicace, dans un ton similaire, est révélatrice de cet engagement : « Dedico este libro a las mujeres todas de mi país y de mi raza ».⁴⁴⁴ Dans cet engagement, on reconnaît une revendication patriotique. Pour Amado Nervo, il s'agit de relire Sor Juana dans le contexte de la fête du centenaire de l'indépendance mexicaine, le 16 septembre 1910 : « Ahora que nos acercamos a la celebración del centenario de nuestra Independencia está bien que pensemos en todos aquellos que, con su mentalidad ingente, ayudaron a formar el alma de la Patria e hicieron que se destacara poco a poco la individualidad de la

439 Enrique GONZÁLEZ MARTÍNEZ, *Misterio de una vocación, El hombre del búho*, Mexico, Editorial Offset, 1985, p. 164.

440 Amado NERVO, *op. cit.*, p. 434.

441 *Id.*

442 *Id.*

443 *Ibid.* p. 433.

444 *Id.*

misma. »⁴⁴⁵ Nervo reconnaît les limites d'invoquer un auteur de la Nouvelle Espagne : Sor Juana « vivió [...] en un tiempo en que las ideas de independencia no empezaban aún a germinar en las almas ». ⁴⁴⁶ Il soutient, pourtant, que « amaba aquella singular mujer [Sor Juana] con toda su alma a México; fué la luz y la poesía de la época colonial; hizo, con Don Juan Ruiz de Alarcón, que el nombre de la Nueva España sonase con coro de elogios en la Corte de los Austrias ». ⁴⁴⁷

Ce patriotisme correspond en partie à une revendication de Sor Juana alors même que Góngora est relu en Espagne, ancienne métropole coloniale, où Nervo fait connaître son essai. En ce sens, pour expliquer l'évolution de l'appréciation de l'œuvre de Sor Juana, il revient tout d'abord à la condamnation de Góngora. Pour Nervo, déjà en 1910, l'accès à l'œuvre de Sor Juana est conditionné par la condamnation dans les deux siècles précédents du gongorisme. Nervo essaie en même temps de banaliser cette influence, avec le souci moderne et patriotique de défendre l'originalité de Sor Juana : « Hay un poquitín de cobardía en acusar con tanta saña a Sor Juana de gongorina, cuando *no* hubo *uno solo* de los inmensos poetas del tiempo de Felipe IV que no lo fuese. » ⁴⁴⁸

Amado Nervo considère, en fait, que Sor Juana est souvent décriée par ceux qui ne comprennent pas « la facilidad dificultosa » de la poésie de la nonne, qui souvent ne plaît pas « a los tontos, por la misma razón que no agrada a los pacientes la simplicidad honrada del médico que les receta *sal de cocina* en vez de recetarles *cloruro de sodio*. » ⁴⁴⁹ Amado Nervo, ainsi, fait l'éloge de ce qui est simplement dit mais qui a un sens profond. Et il cite Darío : « uno de los puntos más difíciles y más elevados del alpinismo poético », « la planicie de la sencillez, que se encuentra entre picos muy altos y abismos muy profundos » ⁴⁵⁰.

L'essai d'Amado Nervo ne cesse de dialoguer avec le lecteur, en cherchant une certaine complicité afin de le convaincre du fait que les critiques se trompent dans leur jugement de l'œuvre de Sor Juana. C'est une démonstration de la valeur de Sor Juana et de la méprise de ses détracteurs. On peut ainsi lire : « Perdona, lector, a los que no saben lo que dicen y a aquel personaje colectivo y emblemático, a quien Rémy de Gourmont, si mal no recuerdo, calificó de *Celui qui ne comprend*

445 *Id.*

446 *Id.*

447 *Ibid.*, p. 434.

448 *Ibid.*, p. 455.

449 *Ibid.*, p. 466.

450 *Ibid.*, p. 466.

pas. »⁴⁵¹ En ce sens, à la différence du jugement de Marcelino Mendéndez y Pelayo ou Mesonero Romanos, Nervo se permet d'apprécier la comédie « Amor es más laberinto ». Amado Nervo déclare ainsi :

Es de advertir que a Sor Juana le ha tocado la pésima suerte de que la juzguen tales o cuales censores de esos muy arregladitos, saturados del sentido común, del cual dijo Díaz Mirón que jamás ha sido ni redentor, ni paladín, ni nada; llenos de mesura, de prudencia, de origen; de los que nunca se acuestan después de las diez y son incapaces de todo pecado, especialmente del divino pecado del genio.⁴⁵²

Pour Nervo : « Tamaña injusticia, tan apasionado decir, no han impedido que Sor Juana crezca, no obstante que se aleja de nosotros en las perspectivas de la Historia. »⁴⁵³ Amado Nervo élabore consciemment une défense de Sor Juana, face aux critiques du XIXème siècle.

En somme, Amado Nervo met en place en place une série d'éléments, notamment souvent biographiques, à partir de la lecture des œuvres de Sor Juana, mais sans une documentation érudite encore. En même temps, son texte cherche à réhabiliter l'œuvre de Sor Juana, ce qui annonce déjà le futur intérêt des *Contemporáneos* pour le personnage. Nous verrons à présent comment, dans ces mêmes débuts du XXème siècle, a lieu la relecture de l'œuvre de Sor Juana (et, préalablement, de Góngora), à travers deux figures centrales de la critique mexicaine, qui vont former la génération des *Contemporáneos* : Pedro Henríquez Ureña et Alfonso Reyes.

2. De Góngora à Sor Juana : l'influence d'Henríquez Ureña et de Reyes

La relecture de Sor Juana par les *Contemporáneos* fut préparée par la génération de l'*Ateneo de la Juventud Mexicana*, dont notamment par Alfonso Reyes et Pedro Henríquez Ureña, très influents auprès de Gorostiza et de sa génération.

En 1931, Gorostiza fait l'éloge du contexte culturel mis en place par le *porfiriato*, et qui a permis l'apparition de l'*Ateneo* : « No cabe duda acerca de que el último periodo brillante de nuestra historia literaria se produce bajo la dictadura del general Díaz. Nunca hubo en México, ni

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 476.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 475.

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 447.

antes ni después, un grupo más numeroso o más selecto de hombres de letras. »⁴⁵⁴ Le *porfiriato* a permis l'apparition d'une aristocratie, qui a financé la vie artistique : « Hubo por fin señores, grandes y generosos señores, a quienes todo lo deben nuestras letras del siglo pasado ».⁴⁵⁵ À la fin de cette période est apparu l'*Ateneo de la Juventud*.

Fondé en 1909, à la fin du *porfiriato*, l'*Ateneo* révolutionne l'éducation mexicaine, avec un retour vers la culture du pays à partir d'une culture universaliste.⁴⁵⁶ Ce rôle pédagogique se manifeste dans la relecture de Sor Juana par Alfonso Reyes (1889-1959) et Pedro Henríquez Ureña (1884-1946), particulièrement intéressés par la littérature baroque et la tradition littéraire hispanique. Le mouvement intellectuel effectué par Reyes, en allant d'une relecture de Góngora à une relecture de Sor Juana, a été étudié par José Pascual Buxó, dans « Alfonso Reyes: de Góngora a Sor Juana »⁴⁵⁷ – article que nous citerons dans les lignes qui suivent.

Pour pouvoir relire la littérature baroque avec une vision nouvelle, il était important de s'affranchir de l'influence exclusivement française qui domine la littérature au début du XX^{ème} siècle, comme le décrit Pedro Henríquez Ureña :

en literatura no nos confinamos dentro de la Francia moderna. Leímos a los griegos, que fueron nuestra pasión. Ensayamos la literatura inglesa. Volvimos, pero a nuestro modo, contrariando toda receta, a la literatura española, que había quedado relegada a las manos de los académicos de provincia y desacreditamos todo arte pompiere: nuestros compañeros que iban a Europa no fueron ya a inspirarse en la falsa tradición de las academias, sino a contemplar directamente las grandes creaciones y a observar el libre juego de las tendencias novísimas; al volver, estaban en aptitud de descubrir todo lo que daban de sí la tierra nativa y su glorioso pasado artístico.⁴⁵⁸

Pour Henríquez Ureña, les mouvements contemporains (les innovations littéraires) s'allient au passé (réactualisé par une fréquentation directe et quotidienne). La France est une référence, mais

⁴⁵⁴ José GOROSITZA, « Hacia una literatura mediocre », section « Torre de Señales », *El Universal Ilustrado*, 15 janvier 1931. Cité à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 289-290.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 290.

⁴⁵⁶ « Ateneo de la Juventud », dans : Armando PEREIRA (éd.), *Diccionario de la literatura mexicana*, Mexico, Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, p. 38-45.

⁴⁵⁷ José PASCUAL BUXÓ, « Alfonso Reyes: de Góngora a Sor Juana », dans : Pol POPOVIC, Fidel CHÁVEZ (coord.), *Alfonso Reyes, perspectivas críticas*, Mexico, Plaza Valdés, 2004, p. 71-82.

⁴⁵⁸ Pedro HENRÍQUEZ UREÑA, « La influencia de la Revolución en la vida intelectual de México », *Estudios mexicanos*, Mexico, FCE/SEP, 1984, p. 290-291. Première édition dans *Nosotros*, Buenos Aires, juin, 1925, année 19, t. 50, p. 225-229.

elle n'est pas la seule. Commentons brièvement l'influence de Reyes et Henríquez Ureña pour Gorostiza et sa génération, avant de nous intéresser à leurs études sur la littérature baroque.

Gorostiza, en 1926, reçoit l'influence de textes de écrits par Alfonso Reyes et Pedro Henríquez Ureña : tous deux constituent des références pour la littérature mexicaine, comme indique Gorostiza, lorsqu'il leur attribue même la capacité de se situer en dehors des générations : « Ellos no más, Reyes y Henríquez Ureña, pudieron ser la línea imaginaria donde, fundidos el cielo de ayer y la tierra dura de hoy, se formase un horizonte espléndido, porque sólo ellos tienen la juventud sin edad de la inteligencia. »⁴⁵⁹ Et, Gorostiza conclut : « Sin ellos, la generación reciente no arranca del tronco originario. »⁴⁶⁰ L'évocation de ces deux figures tutélaires se traduit même par un passage inspiré et prophétique, ton peu fréquent dans la prose de Gorostiza, ce qui révèle une grande admiration :

Ramaje aéreo, insostenible paradoja de equilibrio, es difícil prever dónde habrá de injertarse o qué fruto inesperado dará todavía. Pero se puede, al fin, señalar las nuevas “Torres de Dios” en lontananza. Aparecen, como si un claro de sol incendiara de pronto la niebla, veladas aún, pero sólidas; aquí la más alta, allá la más esbelta.⁴⁶¹

Le rôle de Reyes et Henríquez Ureña, pour la génération des *Contemporáneos*, est fondateur. Huit ans plus tard, en 1934, José Gorostiza revient sur son admiration pour Alfonso Reyes : « pienso tantas cosas de él, seguramente por lo mucho que lo admiro, que he llegado a la conclusión de que podría escribir un libro, pero nunca una nota, sobre este hombre que no sólo es grande entre nuestros escritores sino entre los temas que pueden tentar a los más finos talentos. »⁴⁶² Parallèlement, l'influence d'Henríquez Ureña auprès des *Contemporáneos* est considérable, comme l'indique Sheridan :

El magisterio que ejerció, sin embargo, sobre la joven generación este “humanista, acaso el americano más viviente de sus años”⁴⁶³ como lo llamó Villaurrutia, habría de resultar determinante para la evolución de la “generación bicápita” [Villaurrutia et Novo] y de

459 José GOROSTIZA, « Biombo, de Jaime Torres Bodet », *El Universal Ilustrado*, 7 janvier 1926, cité à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 256.

460 *Ibid.*, p. 256.

461 *Ibid.*, p. 256.

462 José GOROSTIZA, « Alfonso Reyes », *Fábula (Hojas de México)*, n. 9, sept. 1934. Cité à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 498.

463 Xavier VILLAU RRUTIA, « Un humanista moderno », in *Obras*, Mexico, FCE, p. 670. Cité par SHERIDAN, Guillermo, *op. cit.*, p. 116.

sus dos eventuales nuevos miembros, Owen y Cuesta, por no decir para toda la subsiguiente poesía mexicana.⁴⁶⁴

Villaurrutia souligne qu'Henríquez Ureña « sopla e infunde ideas, conclusiones, designios, invita a la acción e incita a la duda »⁴⁶⁵.

L'*Ateneo de la Juventud*, par ailleurs, exerce son influence à travers l'Escuela Nacional Preparatoria. Différents membres de l'*Ateneo* enseignent et, voir même, dirigent l'école au début du XXème siècle, comme Antonio Caso (1909) ou José Vasconcelos (1919). L'Escuela Nacional Preparatoria est fréquentée par des futurs membres de la revue *Contemporáneos*, qui y sont sensibilisés à la littérature du Siècle d'or, comme l'indique Guillermo Sheridan : « la educación en la Nacional Preparatoria, en materia literaria y, específicamente, poética, otorgó a los jóvenes estudiantes sus primeros atisbos de la poesía española del Siglo de Oro ».⁴⁶⁶ Les *ateneístas* sont présents aussi dans l'éducation supérieure : en 1913, par exemple, Alfonso Reyes dirige la chaire d'histoire de la langue et de la littérature espagnole dans l'Escuela de Altos Estudios (qui, en 1924, devient la Facultad de Filosofía y Letras).⁴⁶⁷

Les *Contemporáneos*, à travers leur formation, pouvaient être reliés à l'époque baroque. Par exemple, Torres Bodet affirma, dans *Estrella de día*, qu'à ses quinze ans (en 1917) il lisait autant Góngora et Cervantes que Baudelaire, Dickens ou Tolstoy.⁴⁶⁸ Il y a une curiosité évidente de la part des *Contemporáneos*, pendant leur jeunesse, pour Góngora : « Cuesta y Villaurrutia acceden a comentar con Owen a Góngora, que era, en ese momento, su obsesión. [...] Los tres jóvenes deciden convertirse en expertos gongoristas y practican la retórica y la poética barroca. »⁴⁶⁹ Comme en Espagne dans les mêmes années, la littérature *culterana* devient une source d'apprentissage et d'inspiration pour les jeunes poètes mexicains.

Les *Contemporáneos* ont pu découvrir ainsi Luis de Góngora, puis Sor Juana, à travers Alfonso Reyes. En 1926, Reyes associe le premier recueil de Gorostiza avec Góngora : « tan claro y

464 Guillermo SHERIDAN, *op. cit.*, p. 116.

465 *Id.*

466 *Ibid.*, p. 37.

467 « Ateneo de la Juventud », dans : Armando PEREIRA (éd.), *Diccionario de la literatura mexicana*, Mexico, Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, p. 42.

468 Jaime TORRES BODET, *Estrella de día*, p. 128. Cité par Guillermo SHERIDAN, *op. cit.*, p. 41.

469 *Ibid.*, p. 154.

puro de canciones, equidistante de Góngora y de los mejores trovadores gallegos ».⁴⁷⁰ Cette comparaison révèle que, pour Reyes, Gorostiza participe du mouvement de relecture de Góngora.⁴⁷¹ Puis, de manière générale, ce rapprochement est lié à l'intérêt que porte Reyes pour Góngora.⁴⁷² Comme remarque Juan Malpartida : « [El] desvelamiento [de Reyes] por Góngora duró toda su vida, y fue en 1911 cuando le dedicó algunas de sus páginas iniciales. »⁴⁷³ Ces lignes sont écrites pour une conférence organisée par l'*Ateneo de la Juventud*, puis publiées à Paris.⁴⁷⁴ Un jeune Alfonso Reyes y exige de mettre fin à la condamnation de Góngora : « el verdadero deber crítico exige ya urgentes rectificaciones ».⁴⁷⁵ Pour lui, Góngora est aussi surprenant que Mallarmé, en ce qu'ils rendent à la parole « su perdida fragancia etimológica ».⁴⁷⁶ Ce qu'il convient de retenir c'est que Reyes actualise la relecture d'un auteur baroque en le lisant en parallèle avec un auteur moderne.

En ce sens, Alfonso Reyes est conscient que la relecture de Góngora s'accompagne d'une relecture de Sor Juana. Dans son article « Góngora y América », de 1929, Reyes répertorie l'influence de la relecture de Góngora en Amérique, en citant les événements littéraires « más o menos provocados por el tricentenario gongorino de 1927 ».⁴⁷⁷ Il cite, notamment, la publication des *Obras escogidas* de Sor Juana Inés de la Cruz, publiées par Manuel Toussaint en 1929⁴⁷⁸, et l'édition critique de « Primero Sueño » par Ermilo Abreu Gómez, publiée dans la revue *Contemporáneos* en 1928, que nous commenterons dans les pages suivantes qui suivent.

Reyes, en même temps, ne publie des pages consacrées uniquement à la littérature de la Nouvelle Espagne qu'en 1945 – sous le titre de *Letras de la Nueva España*⁴⁷⁹ –, lorsque le Mexique

470 Lettre d'Alfonso Reyes à José Gorostiza, depuis Paris, le 7 novembre 1926 ; in : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI Editores, 2007, p. 481.

471 Mordecai S. Rubin souligne aussi cette proximité entre *Canciones para cantar en las barcas* et la possible lecture par Gorostiza de *La lengua poética de Góngora*, de Dámaso Alonso : « No cabe duda, pues, de que Gorostiza se inspiró en Góngora y él así lo confesó en charla con el autor. » RUBIN, Mordecai, « Inspiraciones y correspondencias », *Revista de la Universidad*, XIX, 4, décembre 1964, p. 21. Cité par Guillermo SHERIDAN, *op. cit.*, p. 193.

472 Cf. le volume qui réunit les études de Reyes sur Góngora : Alfonso REYES, *Cuestiones gongorinas*, Mexico, 1927.

473 Juan MALPARTIDA, *op. cit.*

474 José PASCUAL BUXÓ, « Alfonso Reyes: de Góngora a Sor Juana », dans Pol POPOVIC, Fidel CHÁVEZ (coord.), *Alfonso Reyes, perspectivas críticas*, Mexico, Plaza Valdés, 2004, p. 72.

475 *Id.*

476 *Id.*

477 *Id.*

478 Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Obras escogidas*, Mexico, Cvltvra, 1929.

479 Alfonso REYES, *Letras de la Nueva España*, Mexico, SEP, 1946. Le tome est republié à Mexico par le FCE en 1948, enrichi notamment par l'inclusion du chapitre « Virreinato de filigrana (XVII-XVIII) ».

dispose déjà d'une bibliographie variée sur le sujet, apparue au cours de la première moitié du XX^{ème} siècle.⁴⁸⁰ Dans le chapitre « Virreinato de filigrana (XVII-XVIII) », on retrouve la vision de Reyes de la littérature gongoriste dans la Nouvelle Espagne, ainsi que des pages consacrées à Sor Juana, qu'il considère la figure principale de la littérature de la Nouvelle Espagne. En comparaison avec l'ensemble des études de Reyes sur Góngora, ces pages sont peu nombreuses, comme le regrette Buxó :

Cuánto daríamos porque Alfonso Reyes no se hubiera limitado a las pocas aunque admirables páginas que dedicó a Sor Juana y que, al igual que hizo con Góngora, se hubiera extendido en el estudio de todos esos aspectos de su poesía que él mismo señaló con proverbial perspicacia.⁴⁸¹

En même temps, le rôle joué par Reyes pour diffuser la littérature baroque, et en particulier *conceptista* et *culterana*, reste essentiel, et son influence a dû forcément concerner Gorostiza. Ce dernier ne pouvait avoir en tête les lignes de Reyes sur Sor Juana au moment de composer « Muerte sin fin » à la fin des années 1930 (le poème est composé avant *Letras de la Nueva España*, de 1946), mais il a reçu l'influence de Reyes et sa fascination pour Góngora et le Baroque en général dans ses années de formation. Les *Contemporáneos* héritent tous de cette influence d'Alfonso Reyes. Ceci étant, Gorostiza a pu consulter un des premiers essais sur Sor Juana, publié en 1931 par Ezequiel A. Chávez (1868-1946), et cité souvent par Reyes.⁴⁸²

Par ailleurs, signalons le rôle joué par Pedro Henríquez Ureña dans le processus de réhabilitation de Sor Juana qui eut lieu au Mexique au début du XX^{ème} siècle. Salvador Novo remarque qu'il rencontra pour la première fois le Dominicain dans un cours que ce dernier donnait sur Sor Juana à la *Escuela para Extranjeros* en 1921, à Mexico.⁴⁸³ À cette époque, les intérêts d'Henríquez Ureña conjuguent la littérature américaine, Ruiz de Alarcón et Sor Juana. Il s'est

480 José Pascual Buxó mentionne « los trabajo señeros de Joaquín García Icazbalceta, Luis. G. Urbina, José María Vigil, Francisco Monterde, Ermilo Abreu Gómez, Antonio Castro Leal, José Rojas Garcidueñas y las muy recientes aportaciones de Alfonso Méndez Plancarte ». Dans : José PASCUAL BUXÓ, *op. cit.*, p. 78-79.

481 *Ibid.*, p. 82.

482 Ezequiel A. CHÁVEZ, *Sor Juana Inés de la Cruz. Ensayo de psicología y de estimación del sentido de su obra y de su vida*, Barcelone, 1931.

483 Salvador NOVO, « Mis recuerdos de PHU », *Revista de la Universidad*, XX, 10, juin 1966, p. 18-19. Cité par : Guillermo SHERIDAN, *op. cit.*, p. 113.

intéressé au baroque mexicain à l'époque où il aidait Manuel Toussaint dans ses recherches sur Sor Juana, en 1917⁴⁸⁴ – Toussaint, en fait, est un des premiers éditeurs modernes de Sor Juana.⁴⁸⁵

Entre 1913 et 1914, l'*Ateneo de la Juventud* organise une série de conférences. Henríquez Ureña choisit de s'étendre sur Juan Ruiz de Alarcón, le 6 décembre 1913.⁴⁸⁶ En fait, Juan Ruiz de Alarcón, encore plus que Sor Juana, est peu lu dans les XVIIIème et XIXème siècles. Il faut attendre l'intervention en Espagne de Juan Eugenio Hartzenbusch, dans la deuxième moitié du XIXème siècle⁴⁸⁷, puis le travail philologique développé au Mexique par Pedro Henríquez Ureña⁴⁸⁸ ou Alfonso Reyes. En référence à Sor Juana, Reyes s'exclame : « Ella y Ruiz de Alarcón – ¡qué dos Juanes de México!– son nuestra legítima gloria. »⁴⁸⁹ Ce mouvement est parallèle à la relecture de l'œuvre de Sor Juana et révèle le désir de construire une identité pour la littérature américaine. Comme résultat de ce travail, deux décennies plus tard (en 1938), José Gorostiza considère que Ruiz de Alarcón tout autant que Sor Juana sont des classiques et font partie de « la historia de la poesía castellana. »⁴⁹⁰

Gorostiza est directement influencé par les deux humanistes modernes que furent Pedro Henríquez Ureña et Alfonso Reyes : il hérite leur goût classique, dont l'intérêt critique pour Góngora et les auteurs baroques mexicains – Sor Juana et Ruiz de Alarcón. La génération de l'*Ateneo de la Juventud* participe ainsi activement de ce processus de relecture. Leur influence concerne directement les *Contemporáneos*, comme nous le verrons à présent.

484 Cf. Guillermo SHERIDAN, *op. cit.*, p. 114.

485 Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Poesías escogidas*, « selección y prólogo de Manuel Toussaint », Mexico, Cvltvra, 1916 ; Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Poemas inéditos, desconocidos o muy raros de Soror Juana Inés de la Cruz, la Décima Musa*, « descubiertos y recopilados por Manuel Toussaint », Mexico, Manuel León Sánchez, 1926.

486 « Ateneo de la Juventud », dans : Armando PEREIRA (éd.), *op. cit.*, p. 43.

487 Cf. Juan RUIZ DE ALARCÓN, *Comedias de Juan Ruiz de Alarcón*, « Colección hecha e ilustrada por Don Juan Eugenio Hartzenbusch ». Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, Atlas, 1946.

488 Cf. Pedro HENRÍQUEZ UREÑA, « Don Juan Ruiz de Alarcón », in : *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, Buenos Aires, Raigal, 1952, págs. 91-113.

489 Alfonso REYES, *Obras Completas*, t. XII, Mexico, FCE, 1997, p. 363.

490 José GOROSTIZA, « Cauces de la poesía mexicana », *El Nacional*, année IX, t. XVI, n. 3, 127, 2^{ème} section, janvier 1938, p. 1. Cité à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 309.

3. Rééditions de Sor Juana par les *Contemporáneos*

Après l'attention portée par le *modernista* Amado Nervo ou par la génération de l'*Ateneo de la Juventud* à Sor Juana et Góngora, cet intérêt, comme remarque Anthony Stanton, « se manifiesta muy especialmente dentro del grupo de poetas mexicanos conocidos como los Contemporáneos. »⁴⁹¹ Dans un mouvement parallèle à celui de la génération de 1927, pour les *Contemporáneos*, au Mexique, la lecture du Góngora *culterano*, ainsi que de la littérature de la Nouvelle Espagne (Sor Juana, Ruiz de Alarcón ou Sigüenza y Góngora) est perçue comme la redécouverte d'un style oublié par les générations précédentes, et qui pourtant peut devenir une source de modernité.⁴⁹² Ainsi, Gorostiza, dans un article publié dans la revue *Contemporáneos* en 1929, voit dans Góngora un auteur qui sied au goût de l'époque : « ¿Qué disciplina más severa y más dentro del gusto contemporáneo que la de Góngora. ¿Qué mejor espejo de poesía? »⁴⁹³

Nous retracerons comment Sor Juana est relue par les *Contemporáneos*. Pour ceci, nous suivrons en partie le travail d'Anthony Stanton.⁴⁹⁴ À ce sujet, Stanton souligne que son objectif n'est pas de retracer au détail la relecture de Sor Juana par les *Contemporáneos*, mais de souligner les correspondances entre l'œuvre Sor Juana et la leur, en particulier avec « Muerte sin fin ». Notre objectif restant proche de celui de Stanton, nous nous permettrons de prolonger quelque peu le sujet.

Le groupe de poètes qui gravite autour de la revue *Contemporáneos* réserve de nombreuses pages de leur revue à la publication de la première édition moderne de « Primero Sueño », préparée et commentée par Ermilo Abreu Gómez en 1928. Dans cette même revue, on reconnaît d'autres articles sur Sor Juana et la littérature de la Nouvelle Espagne, qui sont signés presque systématiquement par Abreu Gómez. Trois années plus tard, Xavier Villaurrutia édite lui aussi une partie de l'œuvre de Sor Juana⁴⁹⁵, et Bernardo Ortiz de Montellano publia sa propre version d'un « Sueño ».

491 Anthony STANTON, *op. cit.*, p. 281.

492 Nous nous centrons dans le rapport des *Contemporáneos* à Sor Juana. En ce qui concerne le rapport des *Contemporáneos* avec Góngora, le sujet reste à étudier en profondeur.

493 José GOROSTIZA, « Escalera », *Contemporáneos*, juillet 1929. Cité à partir de José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 267.

494 Cf. Anthony STANTON, *op. cit.*

495 Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Sonetos*, éd. et notes de Xavier Villaurrutia, Mexico, La Razón, 1931.

a) Publications d'Abreu Gómez dans *Ulises* et *Contemporáneos*

Dans les revues *Ulises* (mai 1927-février 1928) et *Contemporáneos* (juin 1928-août 1931), publiées par la génération de Gorostiza, apparaissent différents articles autour de Sor Juana et de la Nouvelle Espagne en général, rédigés presque tous par Ermilo Abreu Gómez.

Nous n'avons pu dénombrer que quatre articles concernant le Baroque signés par d'autres plumes qu'Abreu Gómez. Ils apparaissent, tout d'abord, dans le troisième tome de *Contemporáneos* (janvier-mars 1929). La pédagogue et poète *modernista* uruguayenne Luisa Luisi (1883-1940) publie l'essai « Sor Juana Inés de la Cruz »⁴⁹⁶, où elle reprend le texte de la *Respuesta a Sor Filotea*, et met en rapport la poésie de Sor Juana et le choix du couvent. Dans ce même numéro de *Contemporáneos*, paraît « Nuevos datos para la biografía de Sor Juana »⁴⁹⁷, de Dorothy Schons, qui explique les rapports entre Sor Juana et Francisco de Aguiar y Seijas, évêque de Mexico (1682-1698). Par ailleurs, en février 1930, paraît une section du poème « Fábula de Equis y Zeda », de Gerardo Diego, avec l'épigraphe : « Góngora 1927 ».⁴⁹⁸ Accompagnant ce poème, dans ce même numéro de *Contemporáneos*, est publié un commentaire de Villaurrutia sur un recueil de l'écrivain argentin Ricardo E. Molinari, *El pez y la manzana*.⁴⁹⁹ Il s'agit d'un poème d'inspiration gongoriste. Villaurrutia commente : « Un eco, un alcance, a los diversos homenajes que mereció el Apolo andaluz con motivo de su ayer reciente centenario. Pienso que no hay poeta nuevo de habla castellana que no haya dedicado entonces al cordobés magnífico el tiempo de un comentario, de un pensamiento, de una línea rítmica. »⁵⁰⁰ Villaurrutia, par ailleurs, inclut un commentaire mystérieux où il semble faire référence à sa propre génération : « En México, el único grupo que conocía entonces [avant 1927] a Góngora en su riqueza y complejidad escribió a manera de juego sonetos gongorinos. El ejercicio no pasó a la imprenta, como no debieron pasar otros de los muchos concebidos entonces... »⁵⁰¹

En dehors de ces articles, comme nous le disions, Abreu Gómez monopolise les interventions sur l'époque baroque. Nous les commenterons, avant d'analyser plus précisément son édition de « Primero Sueño ».

496 *Contemporáneos*, t. III, janvier-mars, 1929, p. 130-160.

497 *Ibid*, p. 160-176.

498 *Contemporáneos*, t. VI, n. 21, février 1930, p. 103-108.

499 Ricardo E. MOLINARI, *El pez y la manzana*, Buenos Aires, éd. par Alfonso Reyes, Cuadernos del Plata, 1929.

500 *Contemporáneos*, t. VI, n. 21, février 1930, p. 185.

501 *Ibid.*, p. 185-186.

La revue *Ulises* a un caractère moins « classique » que *Contemporáneos* : dans les deux premiers tomes de la revue, il est question d'Henri Bergson, de Paul Morand, de Max Jacob, puis de l'œuvre de Villaurrutia, Novo ou Owen.⁵⁰² Il faut attendre le troisième numéro d'*Ulises* (août 1927) pour voir apparaître les deux seuls contenus sur le Baroque, autour de Góngora. La mention de Góngora s'inscrit consciemment dans le sillage des commémorations de la mort du poète andalou. On retrouve alors différentes réactions de la génération espagnole de 1898 autour de Góngora (que nous avons déjà commenté). Mais on reconnaît, surtout, un article d'Ermilo Abreu Gómez.⁵⁰³

En effet, Abreu Gómez s'étend sur Góngora, qui y est décrit comme « madura expresión del Renacimiento, [...] adentrado en el vértice de aquellas dos tendencias de su siglo: el culteranismo y el conceptismo. »⁵⁰⁴ Abreu Gómez applique alors une critique au gongorisme : Góngora « hubo de llegar a ese plano en el cual su Yo desaparece o amengua para dar lugar a su sombra: el gongorismo. »⁵⁰⁵ Ce n'est pas une critique de Góngora, mais une critique des imitateurs : « Es ésta una proyección fatal. El gongorismo viene a ser como la fuerza de lo sobrante en el vaso de la poesía. El gongorismo se presenta como un desequilibrio entre lo que el pensamiento del poeta dicta y la cultura de éste impone. »⁵⁰⁶

Abreu Gómez reconnaît aussi le désir des nouveaux poètes de redevenir « gongoristas » (« La actual generación literaria que quiere descubrir averiguaciones acerca de la arqueología de los estilos y afianzar las muestras más avanzadas en el nido del gongorismo »⁵⁰⁷). Pour Abreu Gómez, cette tentative peu dépasser l'imitation servile, et s'actualiser : il souligne surtout la contemporanéité du baroque, comme on peut le lire à travers la répétition de « hoy » : « En el gongorismo de ayer el desequilibrio cultural dicta la razón de su existencia. En el gongorismo de hoy el ansia de superación de tiempo con ruina de todo espacio supone la mejor causa. »⁵⁰⁸ Et Abreu Gómez conclut : « Al artificio formal de ayer corresponde la sencillez interna de hoy ».⁵⁰⁹ Face à cette vision critique du gongorisme du XVII^e siècle, Abreu Gómez cherchera naturellement à démontrer que Sor Juana et de Sigüenza y Góngora ne sont pas gongoristes.

502 Cf. *Ulises*, Mexico, t. I, n. 1, mai 1927 ; *Ulises*, Mexico, t. I, n. 2, juin 1927.

503 L'article ne comporte pas de titre, seulement l'indication de l'auteur. *Ulises*, Mexico, t. I, n. 3, août 1927, p. 39-40.

504 *Ibid.*, p. 39.

505 *Id.*

506 *Id.*

507 *Ibid.*, p. 40.

508 *Id.*

509 *Id.*

Un an plus tard, dans la revue *Contemporáneos*, on retrouve des articles d'Abreu Gómez sur la question du gongorisme, cette fois-ci autour de Carlos de Sigüenza y Góngora (1645-1700). Dans le même volume où apparaît l'article critique sur « Primero Sueño », en 1928, Abreu Gómez publie « Obras de Sigüenza y Góngora »⁵¹⁰, qui constitue en fait une critique d'un article de l'historien mexicain Francisco Pérez Salazar (1888-1941) autour de la publication de quatre œuvres différentes de Sigüenza y Góngora par la Sociedad de Bibliófilos Mexicanos. Abreu Gómez soutient que Sigüenza y Góngora n'est pas gongoriste : « ¿Cómo podría ser gongorista Sigüenza y Góngora si – como Sor Juana – carecía de las más mínima idea de la naturaleza; si prescindía del sentido del movimiento, de la acción, de la mecánica y del color de que está preñado aquel Góngora cordobés? »⁵¹¹ Dans le numéro suivant de *Contemporáneos*, apparaît la réponse de Pérez Salazar, et une nouvelle réponse d'Abreu Gómez (sous la forme d'un échange épistolaire) : ils discutent des précisions sur le *culteranismo* et le *conceptismo*. Leurs références bibliographiques sont révélatrices : Francisco Pérez Salazar s'appuie sur la critique du XIX^e siècle (Marcelino Menéndez Pelayo), alors qu'Ermilo Abreu Gómez cite les nouveaux spécialistes de Góngora (Dámaso Alonso, Pedro Henríquez Ureña ou Alfonso Reyes).⁵¹² Dans le même tome de *Contemporáneos*, Abreu Gómez publie « “La primavera indiana” y el gongorismo ». Dans cet article, autour du poème « La primavera indiana », de Sigüenza y Góngora, Abreu Gómez soutient à nouveau que l'érudit mexicain n'est pas gongoriste : « El último tercio del siglo XVII se caracteriza por un cambio casi radical en el gusto y por cierta disminución del caudal erudito acerca de la antigüedad pagana. »⁵¹³ En fait, Abreu Gómez pense qu'au cours de cette période le style gongoriste était un choix, et non pas une manifestation inconsciente.

Le numéro 12 de *Contemporáneos* (mai 1929) commence avec deux poèmes de Gorostiza (« Adán » et « Espejo no »).⁵¹⁴ Dans ce même contexte (la publication de poèmes contemporains), on reconnaît un article d'Abreu Gómez sur Sor Juana : « La Carta Atenagórica de Sor Juana, y los Jesuitas ».⁵¹⁵ La « Carta Atenagórica » est publiée un an plus tard par Abreu Gómez dans le numéro 22 de *Contemporáneos*⁵¹⁶, précédée d'une « Advertencia ». Par ailleurs, le tome IV de

510 Ermilo ABREU GÓMEZ, « Obras de Sigüenza y Góngora », in : *Contemporáneos*, sept.-déc. 1928, p. 393-396.

511 *Id.*

512 *Contemporáneos*, t. III, janvier-mars 1929, p. 86-95.

513 Ermilo ABREU GÓMEZ, « La “Primavera indiana” y el gongorismo », in : *Contemporáneos*, t. III, janvier-mars 1929, p. 267.

514 *Contemporáneos*, t. IV, avril-juillet 1929, p. 97-98.

515 *Ibid.*, p. 137-143.

516 *Contemporáneos*, t. VI, n. 22, mars 1930, p. 215-268.

Contemporáneos (avril-juillet 1929) finit avec une page de publicité de l'édition de la *Respuesta a Sor Filotea*, que l'on peut acquérir directement auprès de la revue : « Edición y notas de Ermilo Abreu Gómez. [...] Pedidos a “Contemporáneos” ». ⁵¹⁷

Ayant déjà écrit autour de l'œuvre de Góngora, de Sor Juana et de Sigüenza y Góngora, dans le numéro 20 de la revue (janvier 1930), Abreu Gómez propose maintenant l'article « Aclaraciones a la vida de Ruiz de Alarcón » ⁵¹⁸, où il est question d'une publication de Dorothy Schons sur Juan Ruiz de Alarcón. ⁵¹⁹

Abreu Gómez revient ensuite à Sigüenza y Góngora. En avril 1930, il fait connaître « Un nuevo libro sobre Sigüenza y Góngora » ⁵²⁰, autour d'une publication d'Irving A. Leonard. ⁵²¹ Enfin, la dernière collaboration d'Abreu Gómez sur le Baroque apparaît dans les numéros 26-27 (juillet-août 1930) de *Contemporáneos* : il s'agit d'un long article sur « La poesía de Sigüenza y Góngora ». ⁵²² Abreu Gómez ne participe plus à *Contemporáneos* pendant sa dernière année de parution (le dernier numéro de la revue paraît un an plus tard, en août 1931), mais il écrit encore sur le Baroque, notamment sur Sor Juana, les années suivantes. Au cours des années 1930, il signe une série de textes autour de la nonne hiéronymite. ⁵²³

Mais revenons aux collaborations d'Abreu Gómez dans *Contemporáneos*, autour de son édition critique de « Primero Sueño », pour montrer comment le poème de Sor Juana est actualisée à travers une modernisation de la langue ou l'étude de variantes textuelles.

⁵¹⁷ *Contemporáneos*, t. IV, avril-juillet 1929, p. 358.

⁵¹⁸ *Contemporáneos*, t. VI, n. 20, janvier 1930, p. 88-92.

⁵¹⁹ Dorothy SCHONS, « Apuntes y documentos nuevos para la biografía de Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza », *Boletín de la Real Academia Española de la Historia*, Madrid, vol. xcv, no. 3, 1929.

⁵²⁰ *Contemporáneos*, t. VII, n. 23, avril 1930, p. 86-90.

⁵²¹ Irving A. LEONARD, *Don Carlos de Sigüenza y Góngora, A Mexican Savant of the Seventeenth Century*, Berkeley, University of California Press, 1929.

⁵²² Ermilo ABREU GÓMEZ, « La poesía de Sigüenza y Góngora », in : *Contemporáneos*, vol. VIII, n. 26-27, juillet-août 1930, p. 61-90.

⁵²³ Cf. Ermilo ABREU GÓMEZ, *Iconografía de Sor Juana Inés de la Cruz*, Mexico, Publicaciones del Museo Nacional de México, 1934 ; Ermilo ABREU GÓMEZ, *Sor Juana Inés de la Cruz, bibliografía y biblioteca*, Mexico, Monografías Bibliográficas Mexicanas, n. 29, Imprenta de la Secretaría de Relaciones Exteriores, 1934 ; Ermilo ABREU GÓMEZ, *Semblanza de Sor Juana*, Mexico, Letras de México, 1938 ; Ermilo ABREU GÓMEZ, *La ruta de Sor Juana*, Mexico, Editorial DAPP, 1938.

b) L'édition de « Primero Sueño » par Ermilo Abreu Gómez

La relecture de Góngora en Espagne par la génération de 1927 s'accompagne d'un travail philologique, qui permet la réédition et la diffusion des œuvres du poète. Comme le met en relief Stanton :

Las recreaciones imaginativas de los poetas de la Generación del 27 (sobre todo Lorca, Alberti, Diego y Guillén) fueron precedidas y acompañadas por la labor erudita de los filólogos (Foulché-Delbosc, Reyes y Dámaso Alonso) que editaron, depuraron y explicaron los textos del cordobés. »⁵²⁴

Comme c'est le cas pour Góngora, dans les mêmes années tant des philologues que des écrivains consacrent des pages à Sor Juana.

En 1928, en particulier, les *Contemporáneos* consacrent plus de quarante pages de leur revue homonyme à la publication d'une édition critique de « Primero Sueño ».⁵²⁵ En fait, cette publication, préparée par Ermilo Abreu Gómez, est ainsi « la primera edición moderna del “Primero Sueño” ». ⁵²⁶ Modernité qui est soulignée par le fait que « Primero Sueño » apparaît et accompagne des créations des années 1920 : les *Contemporáneos* invitent le lecteur à lire « Primero Sueño » comme s'il s'agissait d'une composition contemporaine. Comme le met en relief Stanton : le poème de Sor Juana se situe « entre textos vanguardistas de Azuela, Cocteau y Mérida, y reproducciones inquietantes de Giorgio de Chirico. »⁵²⁷

L'esprit « critique » de l'édition se manifeste par des corrections des versions baroques, ainsi que par la modernisation de la langue : « Todos los textos –aun el de la primera edición de 1692– están estragados. Además de las naturales variantes ortográficas, tan comunes en la época, observo cambios y supresiones de palabras que alteran o dificultan el sentido de algunos pasajes. »⁵²⁸ Quand à l'orthographe, Abreu Gómez modernise le texte : « No alcanzo ninguna razón para conservar la ortografía del siglo de Sor Juana. [...] se trata de una composición de fines del siglo XVII, –casi del reglamentario siglo XVII– cuando el problema de la química del idioma puede decirse que está

⁵²⁴ Anthony STANTON, *op. cit.*, p. 279.

⁵²⁵ « Primero Sueño », éd. par Ermilo ABREU GÓMEZ, in *Contemporáneos*, Mexico, juin-août 1928, p. 272-313.

⁵²⁶ Anthony STANTON, *op. cit.*, p. 281.

⁵²⁷ *Id.*

⁵²⁸ « Primero Sueño », éd. par Ermilo ABREU GÓMEZ, in *Contemporáneos*, Mexico, juin-août 1928, p. 312.

resuelto. »⁵²⁹ Abreu Gómez fait référence à la réglementation académique de la langue qui a eu au cours du XVIII^e siècle : « La irregularidad ortográfica se debe, pues, mejor que a causas interiores, a la falta de un código literario que precisara los usos y costumbres de las letras. Recuérdese que la Academia tuvo principio en 1713, y que su primer diccionario no apareció sino en 1726. »⁵³⁰ Comme Méndez Plancarte plus tard⁵³¹, l'intervention dans le texte concerne surtout la ponctuation : « La dificultad más grande que he tenido que vencer es la que se refiere a la puntuación. Bien dice Manuel Toussaint que Sor Juana abusaba un poco de ciertos signos de puntuación como, por ejemplo, de la coma lo que hace fatigosa la lectura. »⁵³²

L'esprit critique de l'édition se manifeste aussi à travers une série de notes, qui signalent des variantes et quelques explications mythologiques, ou des références à des vers de Góngora – mais elles restent peu nombreuses et ne détournent pas l'attention du lecteur. Les variantes signalées sont rares pour une édition critique, même si Abreu Gómez considère que « no he vacilado en anotar, con minuciosidad, todas las variantes que me han parecido no hijas de meros descuidos de impresión o de capricho tipográfico, sino consecuencia de la propia oscuridad o incertidumbre del texto. »⁵³³

Un mois plus tard, Abreu Gómez publie, dans la même revue *Contemporáneos*, un commentaire sur Sor Juana et « Primero Sueño », accompagné d'une version en prose du poème.⁵³⁴ Abreu Gómez est conscient du caractère pionnier de son travail et le revendique : « Nadie, o casi nadie, se ha ocupado de estudiar *El Sueño*. Todo lo que se ha dicho acerca de él, se reduce a meras alusiones: desde las propias palabras de Sor Juana en su carta a *Sor Philotea*, hasta los comentarios de Manuel Toussaint. »⁵³⁵ Abreu Gómez décrit la condamnation de Sor Juana au cours du XIX^e siècle, comme l'avait déjà fait Amado Nervo, mais sur un ton plus érudit.

En fait, comme il le fait pour Sigüenza y Góngora, Abreu Gómez veut surtout montrer les spécificités de l'œuvre de Sor Juana, et pour cela il a besoin de souligner ce qui sépare la nonne de Góngora : « Lo que en Góngora es alusión plástica, movimiento, luz, color; en Sor Juana es quietud,

529 *Ibid.*, p. 313.

530 *Id.*

531 Méndez Plancarte remarque : « Tan a menudo retocamos la puntuación, para el mejor relieve de los períodos y sus matices, que prescindimos de razonar cada una de sus minucias. » In : Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *El sueño*, México, UNAM, 1989, p. 74.

532 « Primero Sueño », éd. par Ermilo ABREU GÓMEZ, in *Contemporáneos*, Mexico, juin-août 1928, p. 313.

533 *Ibid.*, p. 312-313.

534 Ermilo ABREU GÓMEZ, « El Primero Sueño de Sor Juana », in *Contemporáneos*, Mexico, sept.-déc. 1928, p. 46-54.

535 *Ibid.*, p. 46.

pasión contenida, paisaje de evocación, antes que de visión. »⁵³⁶ Pour Abreu Gómez, le poème de Sor Juana peut vraiment être éclairci dans sa totalité à l'aide d'un commentaire, à la différence, pense-t-il, de Góngora – pour démontrer cela, il cite l'édition moderne des *Soledades* préparée par Dámaso Alonso.⁵³⁷ En fait, Abreu Gómez pense que l'on reconnaît dans « Primero Sueño » l'esprit rationnel du siècle suivant : « Y es que la literatura participa ya del espíritu analítico –racionalista–, de la época. »⁵³⁸ La conclusion d'Abreu Gómez est singulière : « *El Sueño* me parece un poema gongorista, *superficialmente gongorista*, de un poeta *conceptuoso*. Puede no ser un poema de calidad pero es, sin duda, un poema de carácter: el de más carácter en Sor Juana. »⁵³⁹ Abreu Gómez défend l'originalité de Sor Juana avant tout autre chose, mais ne se sent pas capable de défendre la « calidad » du poème – ce qui montre que Sor Juana traverse un processus de réhabilitation et n'est pas encore reconnue comme un classique.

Suivant l'exemple de ce qui est fait pour Góngora⁵⁴⁰, Abreu Gómez accompagne le poème avec une sorte de traduction explicative du poème. Cette version n'est pas une glose, comme celle qui accompagne le « Cántico espiritual » de San Juan, car elle cherche à retranscrire le poème en respectant un tant soit peu son rythme (les gloses de San Juan sont d'une étendue considérable). La version en prose d'Abreu Gómez, comme les versions en prose de « Primero Sueño » qui apparaîtront par la suite⁵⁴¹, est explicative, mais n'hésite pas à retranscrire le poème mot par mot, ce pourquoi nous pouvons la considérer comme une « traduction » – c'est-à-dire, une traduction des spécificités gongoristes, au niveau du langage et des références culturelles.

L'édition de « Primero Sueño » d'Abreu Gómez, en même temps, a été critiquée d'un point de vue philologique, notamment par le père Alfonso Méndez Plancarte. Dans son édition du « Sueño », Méndez Plancarte reconnaît le rôle pionnier d'Abreu Gómez en tant que premier éditeur moderne, mais il critique la dégradation du texte dans la réédition du poème par Abreu Gómez en 1940 (« con extraño retroceso sobre 1928 »⁵⁴²). Méndez Plancarte continue ensuite d'énumérer les

536 *Ibid.*, p. 47.

537 L'édition de Dámaso Alonso, pourtant, réussit à éclaircir le texte : cf. Luis de GÓNGORA, *Soledades*, Madrid, Revista de Occidente, 1927.

538 Ermilo ABREU GÓMEZ, *op. cit.*, p. 49.

539 *Ibid.*, p. 50.

540 Cf. la version en prose des *Soledades* par Dámaso Alonso publiée un avant le texte d'Ermilo Abreu Gómez : Luis de GÓNGORA, *op. cit.*

541 Cf. Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *El sueño*, éd. Alfonso MÉNDEZ PLANCARTE, Mexico, UNAM, 1989 ; Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Obra selecta*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1994 (la prosification de « Primero Sueño » est réalisé par Georgina SABAT).

542 Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *El sueño*, éd. Alfonso MÉNDEZ PLANCARTE, Mexico, UNAM, 1989, p. 67.

éditions modernes du poème, en indiquant : « Mucho mejor [qu'Abreu Gómez], Karl Vossler ». ⁵⁴³
Remarquons que les deux critiques travaillent sur les mêmes textes : Abreu Gómez a consulté les quatre éditions de *Fama y obras póstumas* du XVII et du XVIII^e siècle ⁵⁴⁴, comme le fera Méndez Plancarte. Il cite même les propriétaires des éditions anciennes, par quoi l'on découvre qu'Amado Nervo possédait un tome de *Fama y obras póstumas* publié à Madrid en 1725, que d'autres *Contemporáneos* ont pu consulter directement.

Quelques années plus tard, lorsque le Fondo de Cultura Económica décide de publier les œuvres complètes de Sor Juana, le père Méndez Plancarte reçoit la commande, et non pas Abreu Gómez. Stanton mentionne d'ailleurs un projet d'édition des œuvres de la nonne par les *Contemporáneos*, qui finalement n'a pas lieu, lorsque Méndez Plancarte est nommé comme éditeur : « Además, sabemos por varias fuentes que existió un proyecto colectivo de los Contemporáneos para editar las obras completas de Sor Juana, proyecto no llevado a cabo. » ⁵⁴⁵
L'édition de Méndez Plancarte paraît finalement en quatre tomes entre les années 1951 et 1957, le dernier tome étant achevé par Alberto G. Salceda, après la mort de Méndez Plancarte en 1955. ⁵⁴⁶

Ceci étant, dans les années 1920 et 1930, des éditions de différentes parties de l'œuvre voient le jour. Xavier Villaurrutia participa à ce processus, alors qu'Ortiz de Montellano publie dans la revue *Contemporáneos* sa propre version de « Primero Sueño ».

c) Villaurrutia et Ortiz de Montellano

Xavier Villaurrutia, dans une conférence intitulée « La poesía de los jóvenes de México » (prononcé en mai 1924 ⁵⁴⁷), dresse un portrait de la littérature mexicaine, où il est question de Juan Ruiz de Alarcón et Sor Juana. Par la suite, Villaurrutia publie en 1931 une édition moderne des sonnets de Sor Juana ⁵⁴⁸, puis, en 1939, il entreprit une édition moderne des « endechas » de Sor

⁵⁴³ *Ibid.*, p. 68.

⁵⁴⁴ Séville, 1692 ; Barcelone, 1693 ; Madrid, 1715 ; Madrid 1725.

⁵⁴⁵ Anthony STANTON, *op. cit.*, p. 282.

⁵⁴⁶ Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Obras Completas I: Lírica personal*, Mexico, FCE, 1951 ; *Obras Completas II: Villancicos y letras sacras*, Mexico, FCE, 1952 ; *Obras Completas III: Autos y loas*, Mexico, FCE, 1955 ; *Obras Completas IV: Comedias, sainetes y prosa*, Mexico, FCE, 1957.

⁵⁴⁷ Cf. Xavier VILLAU RRUTIA, *Obras. Poesía. Teatro. Prosas. Varias. Crítica*, Mexico, FCE, 1996, p. 828.

⁵⁴⁸ Sor Juana Inés de la Cruz, *Sonetos*, éd. et notes par Xavier VILLAU RRUTIA, Mexico, Ediciones de La Razón, 1931.

Juana⁵⁴⁹, démontrant un intérêt prononcé pour son œuvre. D'ailleurs, parmi les poètes de *Contemporáneos*, comme le remarque Stanton, « Villaurrutia es el único que dedica un ensayo entero a la escritora ».⁵⁵⁰ C'est l'essai « Juana Inés de la Cruz », issu d'une conférence prononcée par Villaurrutia en 1942 et publiée en 1952.⁵⁵¹ Pour Villaurrutia, Sor Juana se caractérise par le poids de son intelligence et sa passion pour la connaissance, qu'il place au-dessus de la vocation religieuse. En ce sens, comme l'indique Stanton : « Es justo reconocer que entre los críticos no hostiles, Villaurrutia es uno de los primeros en México, junto con Abreu, en distanciarse de la tendencia hagiográfica y en rechazar el supuesto “misticismo” de Sor Juana. »⁵⁵² Pour le souligner, Villaurrutia supprime, dans le titre de la conférence, le titre religieux « Sor » – sans toutefois intituler celle-ci Juana de Asbaje, le nom laïc de Sor Juana, comme le fit auparavant Amado Nervo dans son étude de 1910 sur la nonne – étude qui, nous l'avons vu, projette une vision ambiguë de Sor Juana qui mélange la sensualité et la spiritualité.

Par ailleurs, Bernardo Ortiz de Montellano manifeste, lui aussi, un vif intérêt pour l'œuvre de Sor Juana Inés de la Cruz. D'ailleurs, il publie son propre « Primero Sueño » dans la revue *Contemporáneos* en avril 1931. Comme le met en relief Stanton, Ortiz de Montellano noue un lien entre son œuvre et celle de Sor Juana. Ce lien implique aussi des références au monde indigène méso-américain. Comme épigraphe de son « Primero Sueño », Ortiz de Montellano cite un romance de Sor Juana : « ¿Qué mágicas infusiones / de los indios herbolarios / de mi patria, entre mis letras / el hechizo derramaron? »⁵⁵³ Comme révèle Stanton : « En varios textos anteriores y posteriores al poema, este autor expresaría su convicción de que hay hilos subterráneos de continuidad que enlazan la poesía precolombina, la colonial y la popular o tradicional con la poesía actual de México. »⁵⁵⁴ Ortiz de Montellano relie donc « Primero Sueño » à l'univers indigène, avec une volonté universaliste. Il s'agit de « versos que expresan el programa estético de Montellano: entre el pasado y el presente hay una continuidad misteriosa que se trasmite por vía mágica a través de la palabra poética. »⁵⁵⁵ Ortiz de Montellano souligne ainsi l'importance de la tradition, et se

549 « Endechas de Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695) », Xavier VILLAU RRUTIA (éd. et notes), in *Taller*, n. 7, déc. 1939, p. 59-89.

550 Anthony STANTON, *op. cit.*, p. 282.

551 Conférence dictée dans le Colegio de San Nicolás, Universidad de Michoacán, 1942. Publiée dans *Universidad Michoacana*, n. 28, mars-avril 1952, p. 41-51. Inclue dans Xavier VILLAU RRUTIA, *op. cit.*

552 Anthony STANTON, « Sor Juana entre los Contemporáneos » [1998], in Álvaro RUIZ ABREU (coord.), *Crítica sin fin*, Mexico, Sello Bermejo-CONACULTA, 2004, p. 282.

553 Le poème cité correspond au *romance* 51 de Sor Juana, dans l'édition de Méndez Plancarte, vol. 1, p. 160.

554 Anthony STANTON, *op. cit.*, p. 285.

555 *Ibid.*, p. 285-286.

revendique dans une lignée poétique qui va de l'univers précolombien jusqu'au Mexique contemporain, sans exclure l'époque coloniale, dont la nonne hiéronymite est une figure centrale. Ceci étant, « *Primero Sueño* » d'Ortiz de Montellano « no tiene relación muy estrecha con el de Sor Juana. Fuera del título, obvio homenaje, y el cierre con el despertar (pero que aquí es sinónimo de muerte) »⁵⁵⁶, ainsi que la mention des pyramides.

Nous pouvons constater, en somme, un mouvement commun dans la relecture de Góngora (que ce soit en Espagne ou au Mexique) et dans la relecture de Sor Juana (en particulier au Mexique). Alfonso Reyes est passionné par Góngora. Quoiqu'il n'a écrit que très peu de pages sur Sor Juana, il a une influence forte auprès des *Contemporáneos* et leur fait prendre part à une relecture générale de la littérature du Baroque, et en particulier *culterana*. Dans les revues *Ulises* et *Contemporáneos*, ceci va se manifester avec force à travers la figure d'Ermilo Abreu Gómez, premier éditeur moderne de « *Primero Sueño* » en 1928. À travers ce dialogue avec l'œuvre de Sor Juana, les *Contemporáneos* soulignent un lien : l'existence d'une tradition, dans un mouvement qui va depuis la période contemporaine vers des origines variées, mais dont le poids du classicisme du Siècle d'or et en particulier le Baroque sont privilégiés.

En somme, la réhabilitation moderne de Góngora découle d'un processus complexe : un auteur américain (Darío) rénove la poésie hispanique, avec une influence forte de la poésie française (Verlaine et le symbolisme en général), dans laquelle il découvre la fascination pour un auteur hispanique baroque (Góngora). Ce jeu de références poétiques est cohérent avec l'esprit de la génération de Gorostiza, qui cherche à se rénover, en dialogue avec la tradition. L'oubli de Góngora ou de Sor Juana dans les deux siècles précédents, permet qu'au XX^{ème} siècle ils puissent être lus comme des auteurs modernes. Cette transposition temporelle reflète les mouvements oscillatoires au niveau du goût artistique : la tradition hispanique du début du XX^{ème} siècle condamne les siècles précédents, en se forgeant une nouvelle identité, à partir de la relecture d'auteurs entre-temps mal ou peu lus.

En même temps, l'attrait pour le Baroque, dans ce début du XX^{ème} siècle, ne fut pas unanime : la relecture de Góngora ou de Sor Juana se produit dans un contexte belligérant. Comme le remarque Stanton, en référence à un ouvrage de Carlos González Peña :

En el caso de México, los arraigados prejuicios se pueden apreciar todavía en las páginas dedicadas a Sor Juana y al gongorismo en una conocida *Historia de la literatura*

⁵⁵⁶ *Ibid.*, 286.

mexicana publicada en 1928 –un año después de los homenajes [à Góngora]–, páginas en las cuales se menciona una sola vez el “Sueño” para catalogarlo y despacharlo como mera imitación de las “Soledades” de Góngora.⁵⁵⁷

Le contexte dans lequel Gorostiza écrit « Muerte sin fin » n’était pas homogène. Différents groupes, au Mexique, se sont opposés sur leurs visions de la littérature nationale. Gorostiza ne fut pas indifférent à ces questions. Nous verrons, dans les lignes qui suivent, comment la littérature a pu servir pour formuler une identité nationale, et comment la récupération de Sor Juana, pour les *Contemporáneos*, représente une tradition qui va au-delà d’une spécificité nationale.

C. Construction de l’identité nationale

La relecture de Sor Juana par les *Contemporáneos* implique des questions d’identité : il s’agit en partie de revendiquer une tradition littéraire mexicaine qui puisse intégrer les auteurs baroques ayant écrit dans la Nouvelle Espagne.

Pourtant, les *Contemporáneos* ont subi une série d’attaques, accusés qu’ils ont été de ne pas défendre la littérature nationale. Même Ermilo Abreu Gómez, la principale plume à publier autour du Baroque dans *Contemporáneos*, à déclaré, des années après cette controverse, que les *Contemporáneos* « Vivían de espaldas a México ».⁵⁵⁸ Ces attaques ont notamment ciblé Jorge Cuesta et sa revue *Examen*. En ce sens, nous aborderons la polémique autour d’*Examen*, pour voir comment les attaques des nationalistes ne comprennent pas le caractère de la revue *Contemporáneos*.

Il existe aussi une série de textes en prose où Gorostiza développe sa vision de la tradition littéraire mexicaine. Entre 1931 et 1933, Gorostiza a préparé un projet pédagogique, pour monter des pièces théâtrales, le « Teatro de orientación » ; dans ce projet, on reconnaît le rôle central attribué à Sor Juana. Il existe aussi une pièce théâtrale de Gorostiza, l’*Adoración de los Reyes*, où il

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 280. Stanton fait référence à Carlos GONZÁLEZ PEÑA, *Historia de la literatura mexicana desde los orígenes hasta nuestros días* [1928], Mexico, Porrúa, 14ème éd., 1981, p. 83-87.

⁵⁵⁸ Cité par Guillermo SHERIDAN, *op. cit.*, p. 375.

offre une vision de l'univers indigène mexicain, en référence au syncrétisme religieux, ce qui nous permettra de réfléchir autour de la question identitaire mexicaine au regard de la culture indigène.

Pour se défendre, les *Contemporáneos* font donc appel à une vision cosmopolite de la littérature. En fait, Gorostiza a une vision critique de la littérature mexicaine du XX^{ème} siècle, et considère que la seule manière de se forger une véritable tradition nationale, c'est en puisant dans la littérature universelle : dans un jeu de miroir, la richesse de la tradition universelle enrichit et constitue la véritable identité mexicaine.

1. Le théâtre comme facteur d'identité

Guillermo Schmidhuber a consacré un article aux rapports de Gorostiza avec le théâtre, dans lequel il déclare que l'intérêt de ce dernier « por el teatro fue un contrapunto constante en su creación »⁵⁵⁹ Cet intérêt pour le théâtre est surtout visible dans un projet pédagogique qu'il signe avec Xavier Villaurrutia en 1932, le « Teatro Orientación ».⁵⁶⁰ Dans ce projet, Sor Juana a un rôle fondamental pour la tradition théâtrale mexicaine. Cette relecture du théâtre de Sor Juana, en même temps, répond à une réaction nationale face à l'influence du théâtre espagnol du XIX^{ème} siècle. Le groupe de *Contemporáneos* propose plutôt un théâtre d'avant-garde, animé par un esprit critique et moderne. Il existe ainsi une volonté manifeste d'autonomie culturelle et d'ouverture vers les nouveautés d'Europe et des États-Unis. Dans ce contexte, pour des jeunes auteurs modernes, le théâtre de Sor Juana a semblé être un élément de la culture mexicaine et universelle à récupérer.

a) Contexte du « Teatro Orientación »

La vision théâtrale de Gorostiza est directement liée aux problématiques identitaires, et révèle les transformations entre le Mexique baroque, qui se veut espagnol, et le Mexique moderne du début du XX^{ème} siècle, qui défend son indépendance culturelle.

559 Guillermo SCHMIDHUBER, « Apología dramática a José Gorostiza », *Latin American Theater Review*, printemps 1994, p. 71.

560 José GOROSTIZA, Xavier VILLAUURUTIA, « Proyecto de trabajo Teatro Orientación », Mexico, 29 avril 1932. Cité à partir de José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI Editores, 2007, p. 181.

Gorostiza, notamment, a rédigé un projet théâtral à caractère pédagogique, le « Teatro Orientación », présenté à la *Secretaría de Educación Pública* (SEP) du Mexique : le projet est signé par José Gorostiza et Xavier Villaurrutia en 1932. Pour Capistrán, Gorostiza est l'auteur du texte, sauf dans ses aspects pratiques⁵⁶¹ ; pour rester fidèles à leur choix de signer ensemble le document, nous les citerons tous deux comme auteurs.

Gorostiza et Villaurrutia proposent en fait deux projets : un « Teatro Orientación », avec des fins artistiques (mais aussi pédagogiques), qui serait lié au Departamento de Bellas Artes. Ensuite, une intervention de la SEP auprès du théâtre commercial mexicain.

L'engagement dans ce projet n'est pas un hasard : le frère de José Gorostiza, Celestino Gorostiza, occupe à l'époque un poste stratégique, comme l'indique Miguel Capistrán : « No debe pasarse por alto el hecho de que al hacerse cargo él [Celestino Gorostiza] precisamente del departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública (1932) [...] dio todo su apoyo para la creación del Teatro de Orientación ». ⁵⁶² Avec cet appui, l'institution présente des pièces « a lo largo de varias temporadas que llegaron, con intermitencias, hasta 1938 ». ⁵⁶³ Le Teatro Orientación, ainsi, « puso al alcance del público mexicano un importante repertorio de obras de teatro clásico y moderno tanto nacionales como extranjeras ». ⁵⁶⁴ Capistrán reconnaît d'ailleurs que ce labeur « prolongó en el tiempo la tarea emprendida por el Teatro de Ulises. » ⁵⁶⁵

De fait, les personnes mentionnées dans le projet ont presque toutes déjà participé dans le Teatro Ulises : parmi les responsables de la scène, figurent les peintres Agustín Lazo et Rufino Tamayo. La comédienne principale serait Virginia Fábregas. ⁵⁶⁶ José Gorostiza figure parmi les possibles metteurs en scène, à la fin de la liste, après Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Julio Bracho, son frère Celestino Gorostiza, et juste avant Julio Jiménez Rueda. Il se propose comme metteur en scène, mais sans donner de priorité à cette proposition.

Considérons à présent quels sont les auteurs retenus par Gorostiza et Villaurrutia.

561 « No obstante que el documento aparece con las firmas de José Gorostiza y Xavier Villaurrutia, don José me indicó que la redacción principal se debió a él y que la parte operativa que aparece en el texto, esto es, la referente a presupuesto, repertorio y elenco artístico le fue encomendada a Villaurrutia y Celestino Gorostiza », in : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. XXIV.

562 *Ibid.*, p. XXIII.

563 *Ibid.*, p. XXIII-XXIV.

564 *Ibid.*, p. XXIV.

565 *Id.*

566 José GOROSTIZA, Xavier VILLAU RRUTIA, « Proyecto de trabajo Teatro Orientación », Mexico, 29 avril 1932. Cité à partir de José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI Editores, 2007, p. 181-182.

b) Le choix des auteurs

Le premier projet, a pour but, comme son nom l'indique, d'orienter le public vers une connaissance du théâtre, « [ya que] no ha existido en México una manifestación artística más descuidada, más libre en su abandono y menos fomentada que el teatro. »⁵⁶⁷ Le texte est animé par un but artistique, mais aussi pédagogique : « No existiendo en México tradición teatral alguna, se hace indispensable la creación de un teatro de orientación para hacer en forma práctica, de laboratorio y experimentación objetiva, autores y actores que eduquen al público ».⁵⁶⁸

Pour cela, Gorostiza et Villaurrutia proposent une série de pièces, « con un carácter histórico universal ».⁵⁶⁹ En fait, la notion de ce qui est « universel » est restreinte à la tradition européenne, avec un penchant pour le théâtre espagnol du Siècle d'or et pour les pièces modernes francophones et anglophones. Gorostiza et Villaurrutia considèrent que ces courants n'ont jamais été présentés correctement au Mexique. Pour remédier à cela, ils proposent de présenter des « obras clásicas »⁵⁷⁰ – ils explicitent ainsi qu'ils ont la volonté de fixer un canon d'œuvres considérées comme classiques.

Cette vision historiciste mentionne d'abord « los teatros griego, latino y medieval », dont Sophocle. Gorostiza et Villaurrutia mentionnent ensuite le « teatro del Renacimiento »⁵⁷¹, classification dont laquelle se retrouvent inclus Shakespeare, puis des plumes espagnoles : Tirso de Molina, Lope de Vega, Calderón et Agustín Moreto y Cabaña.

Ces auteurs sont suivis (dans la liste proposé par Gorostiza et Villaurrutia) par Ruiz de Alarcón (et les pièces *La verdad sospechosa* et *Los pechos privilegiados*, toutes les deux simplifiées) et Sor Juana (avec *Los empeños de una casa*). Le théâtre de Sor Juana est perçu par José Gorostiza et par Xavier Villaurrutia comme faisant partie des classiques mexicains. Ils le situent au même rang que celui de Ruiz de Alarcón ou des auteurs dramatiques du baroque espagnol. D'ailleurs, ils sont liés au dernier projet poétique de Gorostiza, « El semejante a sí mismo », comme celui-ci le déclare en 1969 : « Es un título tomado, como ustedes saben, de una

⁵⁶⁷ *Ibid.*, p.166.

⁵⁶⁸ *Id.*

⁵⁶⁹ *Id.*

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p.171.

⁵⁷¹ *Id.*

obra de Juan Ruiz de Alarcón. El título está apoyado también en Sor Juana. »⁵⁷² José Gorostiza pense à une pièce théâtrale de Sor Juana, *Divino Narciso*⁵⁷³ : « El semejante a sí mismo es el narciso ». ⁵⁷⁴

Ainsi, ce projet de « Teatro Orientación » nomme, comme rares pièces mexicaines à mettre en valeur, « las obras de Ruiz de Alarcón, de Sor Juana, de [Celestino] Gorostiza y de algunos, muy pocos, autores románticos mexicanos »⁵⁷⁵. En d'autres mots, l'histoire du théâtre mexicain, pour Gorostiza et Villaurrutia, se réduit en deux figures coloniales plus le frère de Gorostiza.

Gorostiza et Villaurrutia proposent ensuite des pièces d'auteurs du XIX^{ème} et du XX^{ème} siècle, dont le choix peut s'expliquer par le fait qu'eux-mêmes traduiraient les pièces qu'ils espéraient mettre en scène. On y retrouve ainsi nombre d'auteurs francophones (Jean Cocteau, Claude Roger Marx, Charles Vildrac, Marivaux, Alfred de Musset, Maurice Maeterlinck, Henri-René Lenormand, Jules Romains, Jean-Victor Pellerin), anglophones (Eugene O'Neill, William Butler Yeats, Lord Dunsany, John Dos Passos) et de langue italienne (Carlo Goldoni, Rosso di San Secondo⁵⁷⁶). La liste inclut aussi des auteurs d'autres nationalités européennes : Gerhart Hauptmann (Allemand), August Strindberg (Suédois), Nicolas Gogol (Russe).

Il s'agit ainsi d'un théâtre de tradition clairement européenne, avec une inclinaison forte vers la tradition hispanique. Gorostiza et Villaurrutia font un choix classique, en privilégiant le Siècle d'or espagnol, puis en proposant une série de pièces contemporaines qui devaient surprendre le public mexicain. Le choix des auteurs modernes n'est qu'en partie risqué, car il comporte des auteurs déjà consacrés en Europe, voire même dépassés, tel que Musset.

Il est significatif que ce choix ne considère qu'un seul auteur espagnol moderne, Claudio de la Torre. Cette Espagne est absente : elle ne fait pas partie, pour Gorostiza des classiques du théâtre. Il est encore plus significatif que le seul auteur mexicain moderne soit Celestino Gorostiza, avec sa pièce *El nuevo paraíso. Tres Marías*. L'Espagne disparaît du centre d'intérêt après son Siècle d'or,

572 « José Gorostiza: una memoria apasionada », interview à José Gorostiza par Rodolfo ROJAS ZEA, in : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI Editores, 2007, p. 528.

573 On pense aussi au poème « Muerte de Narciso », du premier recueil de Lezama Lima, contemporain de « Muerte sin fin ». Cf. José LEZAMA LIMA, *Muerte de Narciso*, La Havanne, Úcar, García y Cía., 1937.

574 « José Gorostiza: una memoria apasionada », interview à José Gorostiza par Rodolfo ROJAS ZEA, in : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI Editores, 2007, p. 528.

575 José GOROSTIZA, Xavier VILLAUURUTIA, « Proyecto de trabajo Teatro Orientación », Mexico, 29 avril 1932. Cité à partir de José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI Editores, 2007, p.167.

576 L'absence de Luigi Prandello est étonnante, alors que dans les mêmes années il influence des intellectuels hispanoaméricains, comme José Carlos Mariátegui : « sus referencias son el teatro contemporáneo, el de Giraudoux y particularmente el de Pirandello » (Catherine DUMAS, « Tres ejemplos de pérdida de identidad en el ámbito de la relación masculino-femenino », in : Roland FORGUES (coord.), *Mujer, creación y problemas de identidad en América Latina*, Mérida, Univ. de los Andes, p. 110).

qui dans cette liste est fermé par Sor Juana. En même temps, Gorostiza et Villaurrutia ne semblent pas attirés par des pièces d'Amérique latine.

Le théâtre participe de la formation de la société, ce qui se traduit aussi dans un théâtre qui accueille le grand public.

c) Un théâtre commercial

Le projet de Gorostiza et de Villaurrutia fait référence aussi le théâtre commercial au Mexique, qu'il considère en retard de cinquante ans, car ancré encore dans la mouvance naturaliste. Le projet propose à la *Secretaría de Educación Pública* d'assumer cette responsabilité à travers une intervention directe au niveau du théâtre commercial. Cette attaque vise le théâtre espagnol du XIX^{ème} siècle.

En effet, au début du XX^{ème} siècle, les théâtres mexicains proposent de nombreuses pièces d'origine espagnole, comme les *zarzuelas*. Malgré la nationalisme mexicain des années post-révolutionnaires –un « nacionalismo de lenguaje »⁵⁷⁷ au sein du théâtre mexicain –, Gorostiza considère que le nationalisme dans l'art est « una máscara bastante buena para delatar la fisonomía de un viejo conocido [como es] el teatro español del último siglo ».⁵⁷⁸ L'influence du théâtre espagnol du XIX^{ème} siècle lui semble négative, car elle représente une répétition, plutôt qu'une ouverture.⁵⁷⁹

Dans leur projet, Gorostiza et Villaurrutia proposent, notamment, de substituer « el repertorio español en uso por un repertorio moderno de teatro universal ». Comme nous venons de le voir, « universel », en ce cas, veut dire originaire d'Europe et des États Unis, et implique une réaction vis-à-vis de la culture espagnole d'importation. Gorostiza et Villaurrutia précisent ensuite que ce théâtre peut inclure « incluso el mexicano, cuando se trata de obras que puedan resistir dignamente la comparación. » Et, conscients des enjeux de cette affirmation, ils rajoutent dans une parenthèse :

(No somos partidarios de una política proteccionista hacia nuestro propio teatro, porque a fuerza de sentirse protegido, se ha desarrollado hasta ahora en cierto lastimoso ambiente

577 José GOROSTIZA, « Glosas al momento teatral », *El Universal Ilustrado*, année IX, n. 448, 10 déc. 1925. Cité dans José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 152.

578 *Id.*

579 *Id.*

de inferioridad. Si le lleva, en cambio a una competencia leal con el teatro extranjero, se fortalecerá o sucumbirá en ella, pero no cabe duda que sólo así realizará su destino.)⁵⁸⁰

Pour comprendre cette affirmation, qui place le théâtre dans un contexte de concurrence propre au libéralisme économique, il convient de rappeler qu'il est question ici du théâtre commercial. Alors que le « Teatro Orientación » a pour but de promouvoir un « gusto nuevo », l'intervention de la SEP auprès du théâtre commercial devait aider à combler le vide dans la tradition creusé par la Révolution.

Pour cette intervention, Gorostiza et Villaurrutia proposent des œuvres modernes, et on retrouve bon nombre des noms (et des nationalités) déjà proposés pour le Teatro Orientación. Aucune pièce de Celestino Gorostiza n'est proposée, mais on retrouve quatre pièces mexicaines : une pièce de Mariano Azuela, *Del Llano Hermanos*, deux pièces de Victor Manuel Diez Barroso, *Él y su cuerpo* et *Nocturno*, ainsi que deux pièces de Ricardo Parada León, *La danza bajo el sol* et *El porvenir del Dr. Gallardo*. Ces pièces sont peu connues de nos jours et représentent un pari de modernité. En ce qui concerne Azuela, il n'a écrit que trois pièces de théâtre, dont deux en fait sont des adaptations de romans (*Del llano hermanos*, par exemple, est une adaptation de *Los caciques*) : son théâtre est connu à cause du succès de sa prose.

Gorostiza et les *Contemporáneos* ont été accusés de manquer de nationalisme en ne privilégiant pas les auteurs mexicains, comme dans ce choix des auteurs du Teatro Orientación. Quelques mois après la rédaction du projet, en septembre 1932, Gorostiza revient sur le Teatro Orientación dans la revue *Examen*⁵⁸¹, afin d'expliquer son choix, et de défendre sa position par rapport à l'art et au nationalisme :

El arte no tiene ni puede tener otro fin que él mismo. La teoría del arte por el arte es filosóficamente correcta. Pero si cumple su fin —esto es: si se cumple él mismo, si existe, si es en verdad el arte—, propagará fatalmente los más altos ideales de una época, realizando así, en el más puro sentido de la palabra, una función políticamente insustituible...⁵⁸²

580 José GOROSTIZA, Xavier VILLAU RRUTIA, « Proyecto de trabajo Teatro Orientación », Mexico, 29 avril 1932. Cité à partir de José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI Editores, 2007, p.176.

581 José GOROSTIZA, « El Teatro de Orientación », *Examen*, n. 2, septembre 1932, p.20-22. Cité à partir de José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI Editores, 2007, p.183-187.

582 José GOROSTIZA, « El Teatro de Orientación », in : *Examen*, n. 2, sept. 1932, p. 21.

L'art trouve son sens, non pas dans un nationalisme engagé, mais dans sa propre réalisation. Les bénéfices pour l'ensemble de la société sont le résultat d'un art qui s'accomplit globalement.

Nous verrons à présent comment Gorostiza a mis en pratique sa vision du théâtre à travers une pièce où se manifeste l'identité mexicaine et, notamment, indigène.

2. Gorostiza et l'univers indigène

Prolongeant le projet de Teatro de Orientación, et en concordance avec son goût pour le théâtre en général, Gorostiza a composé une pièce inspirée d'un *auto* anonyme, peut-être en même temps que « Muerte sin fin ».⁵⁸³ Il s'agit de l'*Adoración de los Reyes*. On reconnaît dans cette composition la volonté de toucher, par le théâtre, l'âme du peuple, dans l'esprit du Teatro de Orientación. Cette pièce introduit la question de l'identité indigène du Mexique, sujet qui peut surprendre dans la plume de Gorostiza, étant donné son goût pour un ton classique dans la tradition hispanique. Après avoir analysé l'*Adoración de los Reyes*, nous commenterons les appréciations de Gorostiza autour de la littérature indigène.

a) Une pièce de théâtre indigène : l'*Adoración de los Reyes*

Gorostiza s'inspire d'un *auto*⁵⁸⁴, dans une référence qui remonte à une tradition religieuse et qui renvoie aussi aux *autos* de Sor Juana. Le résultat est une « pastorela », qui, comme il l'explique

⁵⁸³ L'« Adoración de los Reyes » a été publiée pour la première fois en 2007 par Miguel Capistrán et Jaime Labastida, dans : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 188-191. Dans sa présentation de l'Adoración, Miguel Capistrán indique que la pièce est composée originalement pour la « revista musical » *Upa y Apa*, mais ne fut jamais représentée (*ibid.*, p. XXIII). Capistrán ne précise pas la date de composition, mais une version de *Upa y Apa*, sous le titre de *Mexicana*, est dirigée par Celestino Gorostiza (frère de José Gorostiza) à New York en 1939 (*ibid.* p. XXIII) ; l'*Adoración* a peut-être été composée cette même année, ou l'année précédente.

⁵⁸⁴ En 1931-1933, Gorostiza cite la version originelle de l'*Adoración de los Reyes* comme une pièce représentative du théâtre mexicain (des *autos* indigènes), à l'instar du *Divino Narciso*. Il cite ainsi : « La Adoración (o la comedia) de los Reyes, y algún otro auto indígena, que bien puede ser El Sacrificio de Isaac.- El Desposorio Espiritual de Juan Pérez Ramírez.- Dos Coloquios de Hernán González de Eslava.- El Divino Narciso de Sor Juana Inés de la Cruz. » In : José GOROSTIZA, « Plan para publicar una biblioteca mínima de autores mexicanos con fines escolares y de vulgarización », en annexe d'une lettre de José Gorostiza à Alfonso Reyes, Mexico, le 25 novembre 1931. Publié dans : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, México, Siglo XXI, p. 491.

lui-même, est un genre issu de la tradition des *autos*, et qui est composée avec un « gusto acentuadamente barroco ».⁵⁸⁵

Gorostiza souligne, surtout, qu'il veut s'inscrire dans la tradition de pièces propres de la population indigène, inspirées de la Bible, rédigées en nahuatl, issues de l'évangélisation : « Durante los primeros lustros de la dominación española, arraigó entre la población indígena el gusto por ciertas piezas teatrales breves, llamadas “autos”, “pasos” y “ejemplos” –con frecuencia escritos en lengua náhuatl ». José Gorostiza s'inspire justement d'une de ces pièces : « El asunto de este cuadro [...] está tomado de un “auto” anónimo titulado “Adoración de los Reyes”. »⁵⁸⁶ Il le situe chronologiquement, ce qui nous renvoie à l'époque de la *Conquista* : « El manuscrito data del siglo XVIII, pero existen pruebas históricas de que se representaba desde fines del XVI ».⁵⁸⁷ La démarche littéraire de Gorostiza correspond en fait à un mélange entre une récréation érudite d'une tradition orale, et en même temps à la volonté de reprendre une tradition qu'il décrit comme populaire (la décoration correspond à « motivos de la ornamentación popular »⁵⁸⁸), dans un amalgame, qui ne semble pas faire la différence entre ce qui est indigène et ce qui est populaire.

L'*Adoración de los Reyes* occupe quelques quatre pages, avec trois scènes, plus une mise en contexte historique et la description de la décoration. Il s'agit d'une mise en scène descriptive (sans dialogues, sauf une ligne à la fin) de l'adoration des rois mages, qui devait s'accompagner de compositions musicales (« Música descriptiva de la acción »⁵⁸⁹). L'intervention de la musique s'explique en partie car « De muchas de estas piezas, el pueblo conserva únicamente las danzas »⁵⁹⁰ – en ce sens, la troisième scène comporte l'indication : « Música. Cuadrilla de danzantes indígenas. »⁵⁹¹

Gorostiza tient à bien souligner la coloration indigène de son texte : « Las caracterizaciones han de ser un tanto arbitrarias, más bien pobres que ricas, incompletas, pero llenas de color y de brillo, pues se trata de reproducir una interpretación indígena de personas y situaciones. »⁵⁹² Cette couleur indigène se traduit dans les habits, à travers un mélange culturel de transposition : « Un

585 José GOROSTIZA, « Adoración de los Reyes ». Cité à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 188.

586 Id.

587 Id.

588 *Ibid.*, p. 189.

589 *Ibid.*, p. 190.

590 *Ibid.*, p. 188.

⁵⁹¹ *Ibid.*, p. 191.

⁵⁹² *Ibid.*, p. 189.

centurión romano se habilita, por ejemplo, con una coraza, un casco y un manto de lustrica roja o verde, sobre la habitual indumentaria indígena que deja ver aún los calzones blancos amarrados al tobillo y los pies calzados con huaraches. »⁵⁹³ L'univers indigène est caractérisé par la pauvreté, mais en même temps que par les couleurs et l'éclat. Le costume indigène est une simplification, qui semble signaler que l'ensemble des groupes indigènes s'habille de la même façon. En même temps, Gorostiza reconnaît le syncrétisme religieux dans la manière d'adopter le passage biblique : la référence chrétienne agit comme un masque de la culture indigène, tel que le décrit Roger Bastide pour les Antilles.⁵⁹⁴ Gorostiza propose, en fait, de reproduire artificiellement une pièce indigène : c'est-à-dire, de mettre en scène, de manière programmée, ce que les indigènes mettaient en place naturellement.

L'action intègre naturellement un personnage indigène : l'étoile de Jésus est suivie par les rois mages, mais aussi par « un indio que carga a costas un gran “chicuitile” »⁵⁹⁵, et qui va à pied. L'indigène est représenté dans son rôle de serviteur. Le tout se finit avec des « cuadrillas de danzantes indígenas », qui dansent « como es costumbre todavía en algunas fiestas religiosas –en honor del niño Dios. »⁵⁹⁶ Gorostiza ne définit à aucun moment l'appartenance de ces groupes indigènes : ils font partie, pour Gorostiza, de la culture mexicaine dans son ensemble. Gorostiza utilise le mot « indígena » pour désigner l'ensemble de la population indigène : « Durante los primeros lustros de la dominación española, arraigó entre la población indígena el gusto por ciertas piezas teatrales breves ».⁵⁹⁷

Nous avons vu que, dans l'*Adoración de los Reyes*, les cultures indigènes sont caractérisées comme « llenas de color y de brillo ».⁵⁹⁸ Dans un texte critique, Gorostiza mentionne l'austérité de la culture hispanique, en opposition à l'esprit des « antiguos mexicanos » :

Nuestra cultura –la hispánica, puesto que no tenemos otra, a pesar de los falsos nacionalistas– nos da un poco de la austeridad y la llaneza castellanas, sobre todo a los

⁵⁹³ *Id.*

⁵⁹⁴ Roger BASTIDE, *Les Amériques noires*, Paris, Payot, 1967.

⁵⁹⁵ José GOROSTIZA, *op. cit.*, p. 190.

⁵⁹⁶ *Ibid.*, p. 191.

⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 188.

⁵⁹⁸ *Ibid.*, p. 189.

hombres de altiplanicie; pero la geografía perpetúa en nosotros, al mismo tiempo, una irreductible inclinación de los antiguos mexicanos hacia lo deslumbrante.⁵⁹⁹

Gorostiza conclut que l'identité mexicaine pourrait se diviser entre l'exubérance indigène et l'esprit retenu hispanique : « ¿Por qué no sería, paralelamente, una característica del espíritu mexicano, bicápite, español e indio, esta indecisión entre uno y otro extremos? »⁶⁰⁰ Ceci étant, Gorostiza formule cette idée à travers une question, ce qui indique qu'il s'agit d'une théorie, difficile à démontrer, quoique séduisante. La définition de la culture mexicaine est complexe pour lui, et vise plutôt une vision ample et universaliste, où la mention de la culture hispanique agit comme un rappel de la tradition mexicaine. En ce sens, nous verrons à présent comment il situe la littérature indigène dans la tradition mexicaine.

b) Limites de l'influence de la littérature indigène

Gorostiza écrit sur des sujets liés au monde indigène, mais sans assumer la voix indigène, comme Sor Juana, qui compose quelques *villancicos* en nahuatl : « Los indios aparecen en tres series de *villancicos* de Sor Juana considerados auténticos: “Asunción”, 1676 (tocotín en náhuatl); “San Pedro Nolasco”, 1677 (escrito en castellano y náhuatl) y “San José”, 1690 »⁶⁰¹ – dans le dernier *villancico*, il s'agit d'un texte en espagnol, mais imitant la manière indigène de le parler. Reyes indique le dialogue entre la littérature de la Nouvelle Espagne et les langues indigènes :

Las lenguas aborígenes, a manera de tributarias, se esfuerzan por acompañar lealmente a la literatura. Se cuentan por docenas y aun llegan a la heroicidad sus intentos. Las cultiva nuestra Décima Musa en sus “tocotines”. El Br. Bartolomé de Alva, hijo de D. Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, se desliza a la docta audacia de traducir al náhuatl piezas de Lope y de Calderón. Y se habla de paráfrasis de Kempis, de los Proverbios de Salomón y del Eclesiastés en la lengua de Moctezuma.⁶⁰²

599 José GOROSTIZA, « Morfología de *La rueca de aire* », *Contemporáneos*, juin 1930. Cité à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 278.

600 *Ibid.*, p. 279.

601 Mabel MORAÑA, « Poder, raza y lengua: la construcción étnica del Otro en los villancicos de Sor Juana », in : *Colonial Latin American Review*, v. 4, Issue 2, 1995, p. 139-154.

602 Alfonso REYES, *Obras Completas*, t. XII, Mexico, FCE, 1997, p. 348. Reyes indique sa source : « Según Beristáin, Fray Luis Rodríguez, franciscano español, Provincial electo en 1562 de la Provincia del Santo Evangelio de México. ».

Parmi les *Contemporáneos*, par ailleurs, Ermilo Abreu Gómez ou Bernardo Ortiz de Montellanos se sentirent proches du monde indigène (notamment maya et nahuatl) et aspirèrent à incarner ces univers dans leur œuvre littéraire. Ce ne fut pas le cas de Gorostiza qui s'assume hispanophone.

En 1931, José Gorostiza projette la publication d'une « Biblioteca mínima de autores mexicanos ». Il commence par citer des auteurs indigènes : « Tomo I – Literatura Indígena – Himnos, oraciones y cantares de las mexicanos.- Cantares atribuidos a Netzahualcóyotl.- Fragmentos del Popoh Vuh y del Chilam Balam. »⁶⁰³ Gorostiza donne la première parole à la littérature indigène, en suivant l'idée que l'univers précolombien constitue un antécédent de la littérature mexicaine et ne peut être oublié. C'est une vision encyclopédique de la littérature indigène, et où il fait plutôt référence à un passé considéré comme classique mais peu diffusé en espagnol.

En 1938, Gorostiza revient sur la présence de la poésie indigène, cette fois-ci pour juger de l'influence effective de ces œuvres pour les poètes postérieures. Il considère que cette influence est presque nulle :

El antecedente indígena se esfuma, se pierde en el factor geográfico. No hay, propiamente hablando, en los orígenes, sino la poesía española. La *cuestión* de una poesía precortesiana, por más apasionante que sea para el erudito, pierde interés cuando se ve, al examinar los documentos, que carece de trascendencia histórica y que, bien lejos de insertarse en la poesía del conquistador, se deja invadir por ella.⁶⁰⁴

Ce qui intéresse Gorostiza, en 1938, c'est de décrire la véritable présence des œuvres indigènes dans la littérature mexicaine, et non pas, comme en 1933, leur valeur pour une formation culturelle du Mexicain – d'où le fait qu'il reste cohérent avec son choix de 1933. Pour lui, le lecteur hispanique ne parvient pas à comprendre la littérature antérieure : « El español del siglo XVI, lector obcecado, lee la Biblia en el *Popol-Vuh* y las coplas de Manrique en los cantares de Netzahualcóyotl. Las armas todo se lo permiten, hasta leer mal. »⁶⁰⁵ Gorostiza conclut que la présence indigène dans la poésie mexicaine du XX^{ème} siècle ne se manifeste que dans certains

603 José GOROSTIZA, « Plan para publicar una biblioteca mínima de autores mexicanos con fines escolares y de vulgarización », en annexe d'une lettre de José Gorostiza à Alfonso Reyes, Mexico, le 25 novembre 1931. Publié dans : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, México, Siglo XXI, p. 490.

604 José GOROSTIZA, « Cauces de la poesía mexicana », *El Nacional*, année IX, t. XVI, n. 3, 127, 2^{ème} section, janvier 1938, p. 1. Cité à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 308.

605 *Id.*

traits qui sont peut-être plus liés à la culture dans un sens général qu'à une tradition poétique spécifique : « Y en la poesía de México sólo queda, acaso, para atestiguar la existencia de la poesía precortesiana, el sentimiento indígena del suelo, la pasión de la flor, el gusto del llanto. »⁶⁰⁶ Nous pensons aussi à des affirmations de Mariátegui, dans ses *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* de 1928 : « La literatura nacional es en el Perú [...] de irrenunciable filiación española. Es una literatura escrita, pensada y sentida en español, aunque en los tonos, y aun en las sintaxis y prosodia del idioma, la influencia indígena sea en algunos casos más o menos palmaria e intensa. »⁶⁰⁷

« Muerte sin fin » accueille des citations bibliques, des références gréco-latines (« el delfín apolíneo ») ou des références à l'Histoire européenne (« Luis XV »), mais on ne peut signaler aucune référence au monde indigène mexicain explicite. Dans sa poésie, Gorostiza préfère des références cosmopolites (en ce cas, qui reflètent la fascination du XIX^e siècle pour l'Orient) plutôt que de faire appel à des références indigènes – sauf dans le cas de l'*Adoración de los Reyes*. Ce cosmopolitisme, partagé par les *Contemporáneos*, leur vaut d'être accusés de manquer de patriotisme et d'*afeminamiento*, ce que nous commenterons à présent autour d'une polémique liée à la revue *Examen*.

3. Les nationalistes et *Examen*

En 1925, Gorostiza remarque que Jiménez Rueda « creyó advertir un *afeminamiento* o *reblandecimiento* de la literatura nueva. »⁶⁰⁸ Gorostiza réagit contre ceci : « ¿Díaz Mirón u Othón, fuertes poetas? ¿Nervo, Urbina, poetas lacrimosos? El *afeminamiento* no pone en duda la hombría, pues, ni el *reblandecimiento* atañe al cerebro, sino por incidente. »⁶⁰⁹ Au cours des années 1920, et plus encore dans la décennie suivante, ce seront les *Contemporáneos* eux-mêmes qui devront affronter cette vision caricaturale de la littérature mexicaine.

⁶⁰⁶ *Id.*

⁶⁰⁷ José Carlos MARIÁTEGUI, *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Lima, Biblioteca Amauta, Librería Editorial Minerva, 2005, p. 235.

⁶⁰⁸ José GOROSTIZA, « Juventud contra molinos de viento », *La Antorcha*, t. I, n. 17, 24 janvier 1925. Cité à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI Editores, 2007, p. 250.

⁶⁰⁹ *Id.*

Cette attaque se manifeste surtout au début des années 1930, lorsque Jorge Cuesta a été discrédité à cause de sa revue *Examen*, et mis en examen lui-même dans la presse et judiciairement. Il s'agit d'un procès moral qui vise les *Contemporáneos* de manière générale, les accusant de ne pas défendre la mexicanité, et de manquer, littéralement, de virilité : Jorge Cuesta fut attaqué au début des années 1930 en tant qu'homosexuel. Cette attaque provient de certains auteurs nationalistes, dont Manuel Maples Arce.

En 1952, José Rojas Garcidueñas résume l'attaque aux *Contemporáneos*, en ce qui concerne leur universalisme : « [el grupo] fue blanco de fuertes ataques de quienes, por diversos motivos, quisieron solamente ver defectos censurándoles su apoliticismo, cierto extranjerismo que se exageró mucho y, en consecuencia, su alejamiento de la tradición y las realidades de México. »⁶¹⁰ Guillermo Sheridan commente ce qui concerne l'attaque homophobe :

Entre 1927 y 1940 (año en el que Maples Arce produce su *Antología de la poesía mexicana moderna*, Poligráfica Tiberina, Roma) hace un despliegue obsesivo de machismo —con todo lo que implica respecto a la definición sexual de quien lo ejerce— dirigido a “denigrar” a los Contemporáneos por homosexuales. Así, habrá de tomar partido junto a otros enemigos del grupo (como Rafael Cardona o Héctor Pérez Martínez) para quienes una poesía no *viril* resultaba dañina para el país.⁶¹¹

José Gorostiza, dans une lettre de 1933 adressée à Alfonso Reyes, décrit comment les *Contemporáneos*, qui avaient accédé à des postes dans des ministères, se retrouvent exclus du gouvernement (c'est le ministre Bassols qui leur demande la démission) comme conséquence de la polémique autour de la revue *Examen*. Désirant mettre un terme à cette polémique, Gorostiza :

Trabajo febril, proyectos, realizaciones, politiquerías, etc., hasta que al fin, en octubre siguiente, [Bassols] mismo me puso en mitad del arroyo junto con Villaurrutia, Ramos, Pellicer y Cuesta, con motivo del escándalo de *Examen*. Heme aquí, pues, repuesto ya del enorme estupor que a todos nos causara la injusticia, diciéndome un don Garci Ruiz de Alarcón: “Paciencia: de esta manera / son los favores del mundo.”⁶¹²

610 José ROJAS GARCIDUEÑAS, « “Estridentismo” y “Contemporáneos” », in : *RUMex*, t. 6, n. 72, 1952, p. 11. Cité à partir de : César NÚÑEZ, *op. cit.*, p. 126.

611 Guillermo SHERIDAN, *op. cit.*, p. 132.

612 Lettre de José Gorostiza à Alfonso Reyes, Mexico, le 15 mai 1933, in : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI Editores, 2007, p. 485.

La citation de Ruiz de Alarcón reprend le titre de la pièce qui l'abrite, *Los favores del mundo*, et est prononcé par un personnage appelé « García » à la fin de la « Segunda jornada »⁶¹³ (l'expression « un don Garci Ruiz de Alarcón » est donc un clin d'œil à la pièce). Cette phrase baroque relève la position de Gorostiza : il sent que toute cette polémique est inutile et injuste. Gorostiza appelle plutôt à la résignation et, surtout, à l'oubli : il s'agit de tourner la page et de se centrer sur la lecture. Cette polémique dévoile le caractère solitaire de Gorostiza, jusqu'à un certain point monacal : « ¡Y otra vez, a un lado, los buenos ausentes y los buenos libros y la buena miseria, gracias a Dios! »⁶¹⁴ Ceci n'est pas sans rappeler le recueillement de Sor Juana auprès de sa bibliothèque, comme la peint Diego Calleja : « su quitapesares era su Librería, donde se entraba a consolar con cuatro mil amigos, que tantos eran los Libros ».⁶¹⁵

Face aux attaques des écrivains nationalistes, les *Contemporáneos* répondirent, mais avec certaines divisions internes (nourries par la presse), et en ressortirent avec une profonde amertume. Gorostiza, quand à lui, demanda à ne pas être importuné, et eut tendance à se refermer sur lui-même. En 1932, Febronio Ortega publie un interview de José Gorostiza dans *El Universal Ilustrado*, avec une série de malentendus, afin d'aviver une polémique entre Gorostiza et ses amis de *Contemporáneos*.⁶¹⁶ Par la suite Gorostiza a démenti ceci : « que me dejen solo con mis necedades –como tan sabiamente propone Jorge Cuesta– pero sólo con las mías! »⁶¹⁷ Ces lignes rappellent le ton de Sor Juana dans sa *Respuesta a Sor Filotea*, lorsqu'elle se sent attaquée et réplique en se dénigrant, pour obtenir que l'on ne s'occupe pas d'elle : « ¿de dónde, venerable Señora, de dónde a mí tanto favor? Por ventura soy más que una pobre monja, la más mínima criatura del mundo y la más indigna de ocupar vuestra atención? »⁶¹⁸ La polémique nationaliste autour d'*Examen* marque la fin de l'entreprise de publication de revues par les *Contemporáneos*. Désormais, ils centreront leurs efforts littéraires dans la rédaction de poèmes ambitieux (« Muerte sin fin » ou « Canto a un dios mineral »), décidant de s'écarter de l'exposition publique dans la presse.

613 Juan RUIZ DE ALARCÓN, *Los favores del mundo*, Barcelonne, Linkgua, 2008, p. 96.

614 Lettre de José Gorostiza à Alfonso Reyes, *op. cit.*, p. 485.

615 Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Fama y obras póstumas*, Madrid, « En la Imprenta de Manuel Ruiz de Murga », 1700, p. 30.

616 *El universal Ilustrado*, 773, Mexico, 10 mars 1932, p. 21.

617 *El Universal Ilustrado*, 774, 17 mars 1932, p. 8. Cité par Guillermo SHERIDAN, *op. cit.*, p. 372.

618 Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Obras completas*, Mexico, Porrúa, 2001, p. 827.

Les *Contemporáneos* ont été ainsi accusés de ne pas défendre la littérature mexicaine. En dehors du fait qu'ils ont une vision pluraliste et cosmopolite de la littérature, il faut noter que cette accusation est de fait injuste. Guillermo Sheridan a recensé la présence des auteurs mexicains dans la revue *Contemporáneos* :

a lo largo de sus 43 números están presentes, como materia de estudio, Sor Juana, Ruiz de Alarcón, Sigüenza y Góngora, Puga y Acal, Peón Contreras, el Chilam Balam, los «Antiguos cantares mexicanos», nuestros modernistas, González Martínez, Carlos Chávez, Azuela, Diego Rivera, leyendas populares mexicanas, Rodríguez Lozano, Pellicer, etcétera.⁶¹⁹

Sheridan résume ensuite l'ensemble de sujets autour du Mexique abordés dans *Contemporáneos* :

En el aspecto histórico se dedicaron estudios serios a la Conquista, al Porfiriato, al mundo prehispánico y a la Revolución; se levantaron los primeros mapas sentimentales del país (Tasco, Xochimilco), los primeros intentos ecológicos por la defensa de la fauna mexicana; publicó uno de los primeros estudios sobre lingüística mexicana, etcétera. Pero, dentro del cuerpo de la revista, el aspecto mexicano más importante (después, claro está, de las letras) radica en los primeros atisbos por plantear una filosofía mexicana.⁶²⁰

Guillermo Sheridan conclut que *Contemporáneos*, en fait, est une « Revista nacionalista »⁶²¹, car elle « considera como factor integral de la nacionalidad a todo lo que desde otras voces, otros ámbitos, colabora a poner en duda aquello que creemos determinante para entendernos. »⁶²² Ce nationalisme de *Contemporáneos*, en somme, implique une lecture de l'identité mexicaine au regard des autres cultures. En même temps, Gorostiza reste critique envers la capacité de la littérature mexicaine à traduire sa propre identité, comme nous le verrons à présent.

619 Guillermo SHERIDAN, *op. cit.*, p. 359.

620 *Ibid.*, p. 359-360.

621 *Ibid.*, p. 362.

622 *Id.*

4. Gorostiza et la littérature mexicaine de son époque

Pour Gorostiza, il est très ardu de capturer l'essence du Mexique, alors qu'il est plus facile de traduire une image exotique du pays, en reproduisant les clichés de la Révolution. En ce sens, pour Gorostiza la littérature mexicaine peine à se forger une identité. Nous analyserons ainsi le portrait que Gorostiza élabore de la littérature mexicaine et de ses limites, pour présenter ensuite son éloge de Ramón López Velarde, en tant que poète de la mexicanité.

a) Critique de la littérature mexicaine

Gorostiza réagit contre les accusations des nationalistes ; il considère plutôt qu'il n'existait pas encore une véritable littérature mexicaine : « Se nos reconviene luego por falta de nacionalismo, sin profundizar el alcance del problema. ¿Por qué tampoco lo hubo en las generaciones del pasado? ¿Puede producirlo un país sin unidad racial? »⁶²³

Le poète émet, en fait, de nombreuses critiques au monde littéraire mexicain de son époque. Dans la revue *Contemporáneos*, il indique en 1929 que les auteurs mexicains sont peu lus : « en México, donde el hombre envejece a los treinta años y el escritor continúa siendo nuevo e ignorado como la primera vez. »⁶²⁴ Il indique l'année suivante qu'au Mexique « la lista poco numerosa de nuestros prosistas modernos. »⁶²⁵ En janvier 1931, Gorostiza critique par ailleurs le manque de publications au Mexique : il remarque qu'il ne se souvient d'aucun recueil de poèmes, et ne sait nommer que deux ouvrages en prose publiés cette année.⁶²⁶ Ceci, alors qu'aux États Unis « autores norteamericanos han escrito el doble, cuando menos, sobre temas mexicanos, en el mismo periodo. »⁶²⁷

623 José GOROSTIZA, « Juventud contra molinos de viento », *La Antorcha*, t. I, n. 17, 24 janvier 1925. Cité à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI Editores, 2007, p. 251.

624 José GOROSTIZA, « Luna de copas », *Contemporáneos*, sept. 1929. Cité à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 272.

625 José GOROSTIZA, « Morfología de *La rueda de aire* », *Contemporáneos*, juin 1930. Cité à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 274.

626 José Gorostiza, ailleurs, critique l'ensemble des écrivains hispanophones, en signalant leur manque d'intérêt pour d'autres cultures : « Hasta podría decir que el escritor de lengua española no ha emprendido nunca, sistemáticamente, la traducción de los grandes monumentos literarios de otras lenguas. » (José GOROSTIZA, « Las Rubaiyat », prologue de Gorostiza à : Omar KHAYYAM, *Rubaiyat*, Mexico. Cité à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 311.)

627 José GOROSTIZA, « Hacia una literatura mediocre », section « Torre de Señales », *El Universal Ilustrado*, 15 janvier 1931. Cité à partir de : José GOROSTIZA, *op. cit.*, p. 289.

Gorostiza essaye d'expliquer cette crise de la production d'œuvres mexicaines : « La profesión del escritor no ha existido nunca entre nosotros [ya que] a falta de las condiciones sociales en que la literatura se hace una profesión, el escritor ha subsistido hasta ahora artificialmente, como en un invernadero, al calor de la protección oficial o particular ».⁶²⁸ En fait, Gorostiza, en parlant de la situation de l'écrivain au Mexique en 1931, fait référence à une « labor literaria que requiere cierta aguda disposición del ánimo hacia el apostolado o el martirio ».⁶²⁹ L'écriture implique « preparación o sacrificio ».⁶³⁰ La période de la Révolution mexicaine ne bénéficie pas, pour Gorostiza, aux lettres (la Révolution était « indifferente hacia una intelectualidad adversa »⁶³¹). Mais, pour les années 1920 et 1930, Gorostiza signale l'apparition d'une « inteligencia nueva », même si, dans le contexte de la reconstruction matérielle du pays, « el escritor resulta un elemento superfluo, si no inútil, a los ojos de una colectividad laboriosa e inculta ».⁶³²

En 1931, il critique la déconnection entre les écrivains et le public. Il pense surtout à l'éducation du peuple, et vise l'élitisme dans l'écriture. Il décrit la littérature mexicaine de son époque comme déconnectée des lecteurs. Il explique ceci comme une conséquence d'un problème social : il n'y a pas de public, car la société mexicaine est plutôt centrée sur la reconstruction du pays, après la période belliqueuse de la Révolution. S'il n'y a pas de public, il est difficile que l'écriture soit une activité professionnelle. Certains écrivains, peu nombreux pour Gorostiza, publient quand même, mais ce qu'ils écrivent « no lo lee nadie, porque en el aislamiento, a sabiendas de que realiza un esfuerzo infructuoso, el escritor cae en la especulación o en el preciosismo y se pone fuera del alcance de un entendimiento común. »⁶³³

Face à l'incompréhension de la société, les écrivains, pour Gorostiza, font de la littérature « un pasatiempo refinado y secreto, que no se cuida mucho de que entiendan o no entiendan los demás. »⁶³⁴ Et Gorostiza image ceci : « Nadie que haya de tener amores imposibles querrá tenerlos con la cocinera, cuando puede cifrar sus pensamientos en la reina de Saba con idénticos o mejores

⁶²⁸ *Id.*

⁶²⁹ *Ibid.*, p. 290.

⁶³⁰ *Id.*

⁶³¹ *Id.*

⁶³² *Id.*

⁶³³ *Id.*

⁶³⁴ *Id.*

resultados. »⁶³⁵ Et, Gorostiza conclut : « Ésta es la razón de que los intelectuales mexicanos, de cualquier capacidad [...], aspiren siempre a escalar las cimas menos accesibles del pensamiento. »⁶³⁶

Pour Gorostiza, ceci est lié à un élitisme, car ces écrivains sont « desconectados de la realidad literaria que la torpe masa lectora del país representa para ellos ».⁶³⁷ Pour Gorostiza, cette séparation entre les écrivains et le peuple se produit depuis la *Conquista* : « Me engaño mucho o el proceso que he intentado describir y que no empezó a últimas fechas, sino desde la Conquista – proceso de separación entre intelectual y pueblo– »⁶³⁸. Gorostiza remarque aussitôt qu’il ne s’agit pas d’une condamnation de la littérature mexicaine mais, que dans un élan éducatif, il souhaite la formation d’un public vaste :

No condeno por un solo instante nuestra pequeña literatura, exquisita, de origen europeo. [...] Pero abogo, eso sí, porque se tire un puente de literatura espesa, cosechada a ras de suelo, antiartística, [...] para que el lector medio pueda alcanzar en dos o tres generaciones la ribera mental que han ganado solos, a brazo partido, los mejores intelectos mexicanos.⁶³⁹

Ainsi, Gorostiza conclut-il que : « Hasta ahora hemos tenido y podremos seguir teniendo indefinidamente una buena literatura de importación, pero nunca tendremos una literatura propia de significación universal si no surge de esta que he llamado mala, pero que bastaría con llamar popular ».⁶⁴⁰

Si le milieu national est perçu comme limité⁶⁴¹ (tant au niveau des lecteurs que des auteurs), il n’est pas étonnant de se tourner vers l’étranger. Nous verrons que, comme le met en relief, pour les *Contemporáneos* le plus important était que la littérature ait une valeur universelle et que, à partir de cette valeur, pouvait se construire une identité proprement mexicaine.

635 *Id.*

636 *Id.*

637 *Id.*

638 *Ibid.*, p. 291.

639 *Id.*

640 *Id.*

641 En 1967, avec du recul, Gorostiza parle plutôt, pour « los últimos cincuenta años », d’une « floración de nombres mexicanos prominentes ». José GOROSTIZA, « Martín Luis Guzmán », *Excelsior*, 10 octobre 1967. Cité à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 324.

b) « México no se entrega enseguida ni a los mismos mexicanos »

Pour Gorostiza, l'identité mexicaine est difficile à cerner : les auteurs mexicains peinent à capturer l'essence de leur propre identité. Il critique par là une vision exotique de son pays. Dans un article publié dans *Contemporáneos* en 1930, à propos du roman *La rueda de aire* de José Martínez, José Gorostiza communique son point de vue critique vis-à-vis de la vision exotique du Mexique :

No conocemos otro libro de un mexicano –moderno, joven, se entiende– en el que México aparezca con tanta espontaneidad, con tan poco artificio como éste. El suyo no es un México de exportación, literariamente soviético, que satisfaga las ideas de Europa acerca de nuestra energía vital, ni tampoco la jícara literaria que se ha fraguado por allí para satisfacer a los americanos turistas de pie ligero.⁶⁴²

Et, pour atteindre ce fond réel et sincère, le mérite du roman de Martínez Sotomayor, pour Gorostiza, réside dans le fait que « sólo describe, como el gran conversador de Maurois, lo que pasa por su abismo interior. »⁶⁴³ C'est au fond de nous-même que se trouve notre identité véritable.

Cette même année, dans un article publié à l'occasion du séjour du cinéaste russe Serguei Eisenstein au Mexique⁶⁴⁴, Gorostiza affirme qu'accéder à une connaissance du Mexique n'est pas aisé :

México no se entrega en seguida ni a los mismos mexicanos. Hay en él, cuando se le juzga con una mentalidad ultracivilizada, no sé qué de áspero e inconsecuente, quizá el “salvajismo entendido como un ímpetu vital de energía primaria intacta” que dice Samuel Ramos; pero cuando se conoce este “núcleo mexicano” y se pueden percibir las formas de creación a veces inusitadas en que se resuelve, nada más sencillo que amar a México y hasta empezar a entenderlo un poco.⁶⁴⁵

642 José GOROSTIZA, « Morfología de *La rueda de aire* », *Contemporáneos*, 25, juin 1930, p. 247-248. Cité à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 279.

643 *Id.*

644 Pendant se séjour, Eisenstein tourne *Qué viva México!*, film inachevé et monté à plusieurs reprises (la version la plus connue est celle de Grigori Aleksandrov, de 1979), où l'on découvre un portrait fascinant du Mexique sous un prisme soviétique. Cf. DVD zone 2, collection « Les chefs-d'œuvre du cinéma russe », Paris, Bach films, 2005 ; S. M. EISENSTEIN, *¡Qué viva México!*, trad. José Emilio Pacheco et Salvador Barros, Mexico, Ediciones Era, 1971.

645 « Eisenstein en México », dans la section « Torre de Señales » de *El Universal Ilustrado*, 25 déc. 1930. Cité à partir de José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 335.

Pour Gorostiza, ce qui est proprement mexicain dans une œuvre peut être produit involontairement, naturellement, et plutôt perçu par des étrangers. Pour l'expliquer, il décrit certaines caractéristiques de la littérature mexicaine :

Personas familiarizadas con literaturas y países extranjeros advierten lo mexicano de nuestros escritos en cierto matiz espiritual, de por sí indefinible, que suele resolverse en actitudes especiales de cortesía, de medio tono delicado, y aun en sonoridad característica del verso. Podemos admitirlo, desde luego, observando que somos así natural e involuntariamente.⁶⁴⁶

Mais, pour Gorostiza, la poésie mexicaine se limite à copier l'esprit de la poésie d'ailleurs (par exemple, dans un haïkaï consacré au Fujiyama⁶⁴⁷) et l'étranger attend un mexicanisme d'exportation : « nuestro mexicanismo necesita ser aceptado universalmente como una expresión de humanidad. »⁶⁴⁸ Ce qui est proprement mexicain doit être accepté comme universel. Pour Gorostiza, c'est ce que parvient à faire Ramón López Velarde, le poète de « la suave patria. »

c) López Velarde et « La suave patria »

Gorostiza souhaite voir apparaître des œuvres mexicaines de qualité et fait l'éloge de l'œuvre de López Velarde et de son apport à la construction d'une véritable littérature mexicaine. Ou, en commentant un roman dans la revue *Contemporáneos*, il remarque encore : « la mexicanidad de éste, simple y directa, es su más valiosa aportación »⁶⁴⁹ Quand Gorostiza découvre, en décembre 1930, une revue publiée à Guadalajara (*Campo*), il souligne « un innegable interés mexicano ».⁶⁵⁰

646 José GOROSTIZA, « Ramón López Velarde y su obra », *Revista de Revistas*, année XIV, n. 738, 29 juin 1924. Cité à partir de José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 248.

647 Possiblement une référence à l'adaptation du haïku dans *Poemas sintéticos* (1919) de José Juan Tablada. Cf. Atsuko TANABE, *El japonismo de José Juan Tablada*, UNAM, México, 1981.

648 José GOROSTIZA, « Ramón López Velarde y su obra », *Revista de Revistas*, année XIV, n. 738, 29 juin 1924. Cité à partir de José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 248.

649 José GOROSTIZA, « Morfología de *La rueda de aire* », *Contemporáneos*, juin 1930. Cité à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 279.

650 José GOROSTIZA, « Emmanuel Palacios », section « Torre de Señales », *El Universal Ilustrado*, 11 déc. 1930. Cité à partir de José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 287.

Mais, pour Gorostiza, la poésie mexicaine a du mal à se forger une identité propre. Ramón López Velarde représente pour José Gorostiza un point fondamental dans la construction d'une poésie proprement mexicaine, en référence en particulier à son poème « *La suave patria* » :

La patria fue, sin duda, el descubrimiento más plausible de López Velarde, porque, teniéndola al alcance de la mano, nadie antes de él quiso enterarse de su existencia. Repetíase indefinidamente la primavera o el otoño de los poetas franceses junto a la oda a Morelos, cuando Ramón descubre la patria *suave*.⁶⁵¹

Selon Miguel Capistrán, José Gorostiza, en 1921, a passé commande à Ramón López Velarde d'un poème pour une publication de la Secretaría de Educación Pública, dirigée par Vasconcelos. Ce poème serait « *La suave patria* », qui fut effectivement publié après la mort de López Velarde.⁶⁵² Il s'agit d'une apostrophe à la patrie, sous forme d'un long poème de 153 vers, divisé en quatre sections comme une pièce théâtrale : « Proemio », « Primer acto », « Interludio » et « Segundo acto ».⁶⁵³ Le poème fut commandé dans un contexte politique particulier : Álvaro Obregón, à la tête du pays depuis le premier décembre 1920, déclare qu'il continuera la Révolution depuis le palais présidentiel (et non plus le champs de bataille) ; José Vasconcelos est recteur de la UNAM, puis *Secretario de instrucción pública*. Pourtant, López Velarde n'a pas rédigé un poème révolutionnaire. Sa compréhension de sa « patria » n'est pas sujette aux événements du moment. López Velarde a déclaré lui même que : « La Patria no es una realidad histórica o política sino íntima. »⁶⁵⁴ Ou, dit-il en vers : « Suave Patria: te amo no cual mito, / sino por tu verdad de pan bendito ».⁶⁵⁵ C'est une patrie qui se déploie dans les trois dimensions du temps (passé, « lo que se fue » ; futur, « lo que aún no toco » ; présent, « la hora actual con su vientre de coco »⁶⁵⁶). Comme souligne José Luis Martínez, dans « *La suave patria* » le poète propose une patrie avec un « sitio culminante, abierto a todos los vientos y con ruidosa alegría, el amor y la belleza, por encima de la locura de los hombres

651 José GOROSTIZA, « Ramón López Velarde y su obra », *Revista de Revistas*, année XIV, n. 738, 29 juin 1924. Cité à partir de José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 248.

652 Miguel CAPISTRÁN, « Nota editorial y otras apuntes en torno a la poesía y la prosa de José Gorostiza ». En: José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI Editores, 2007, p. xviii.

653 Comme nous le voyons dans notre étude, d'ailleurs, le théâtre est pour Gorostiza un moyen pour manifester ses idées sur la tradition mexicaine.

654 Ramón LÓPEZ VELARDE, *Obra poética*, éd. par José Luis Martínez, Costa Rica, Archivos (Universidad de Costa Rica), 1998, p. 251.

655 *Ibid.*, p. 252.

656 *Id.*

que se destrozan en su codicia por bienes ilusorios. »⁶⁵⁷ Cette vision « essentialiste » coïncide avec celle de José Gorostiza, qui appelle à une compréhension ample de la tradition et de la culture mexicaines.

Nous commenterons à présent comment Gorostiza fait appel à un esprit universaliste pour caractériser la littérature mexicaine.

5. Une littérature nationale car universelle

Face aux attaques des nationalistes, la défense des *Contemporáneos* se concentre autour de l'importance du caractère universel de la littérature : la « actualidad en la emoción universal »⁶⁵⁸, comme l'indique Gorostiza, pour décrire un poème réussi. Dans un contexte nationaliste qui préférait le roman de la Révolution, ils ont défendu une poésie cosmopolite. En fait, plutôt qu'une littérature patriotique (ou nationaliste), les *Contemporáneos* défendent une littérature nationale : ils ont considéré que la littérature nationale s'enrichit de toutes les influences, car toute création trouve son origine dans une confluence de courants, d'images, d'idées, de langues. Villaurrutia s'exclame en 1934, à propos de la revue *Ulises* :

Hay otros que no salen a la calle para no mojar sus paraguas... Temen las influencias, por lo que caen en las más enrarecidas. Odian la curiosidad, la universalidad y la aventura, el viaje del espíritu. Echan raíces antes de tener troncos y ramas que sostener... Entre ellos no podrá usted contarnos.⁶⁵⁹

En 1922, José Gorostiza commentait une publication consacrée à Rabindranath Tagore. Il défend en particulier que « no debemos pensar en la India como en un país cerrado a nuestro conocimiento o distante de nuestra comprensión. »⁶⁶⁰ Les récits de Tagore, pour Gorostiza, ont un caractère essentiellement universel : « El estilo es uno en cada escritor, naturalmente; pero dentro de

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p. 256.

⁶⁵⁸ José GOROSTIZA, « La poesía actual de México. Torres Bodet: *Cripta* », *El Nacional*, 20 et 27 juin, et 4 juillet 1937. Cité à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 298.

⁶⁵⁹ « Carta a un joven » (1934), in *Los contemporáneos por sí mismos*, p. XII. Cité par Guillermo SHERIDAN, *op. cit.*, p. 282.

⁶⁶⁰ José GOROSTIZA, « Rabindranath Tagore », Mexico, *Azulejos*, t. I, n. 7, mai 1922. Cité à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI Editores, 2007, p. 241.

una técnica se desarrollan diversos estilos, y Tagore no agrega ni quita nada a la manera usual, en nuestros días, de escribir el cuento. Alguno de los suyos pudo ser escrito en cualquier parte. »⁶⁶¹ Âgé de vingt-et-un ans, José Gorostiza considère déjà que les écrivains de différentes cultures – même de l'Inde, symbole de l'exotisme – participent d'un même mouvement. D'ailleurs, c'est en citant la philosophie indienne que Gorostiza renforce son idée : « Aquel que se ve a sí mismo en todos los seres, que concibe todos los seres como a sí mismo, conoce la verdad. »⁶⁶² Aller de soi-même vers les autres pour atteindre le plus profond de soi-même. Et ainsi atteindre, comme le pensait Gorostiza de la poésie de López Velarde : « una necesidad de lenguaje eterno, de palabra que canta con igual belleza en cualquier tiempo y espacio susceptibles de memoria »⁶⁶³, animée « por un soplo de eternidad ».⁶⁶⁴ En effet, dans un article de 1924, il revient sur l'affirmation de l'universalité d'un auteur, autour de López Velarde :

Ramón pudo nacer aquí, o en Londres, sin mengua de esa cualidad importantísima que consiste en descubrir el aspecto nuevo de las cosas familiares, así suceda por error como al piloto de Chesterton, cuando –creyendo descubrir una isla ignorada– desembarcó en la propia Inglaterra.⁶⁶⁵

Deux ans plus tard, en 1926, José Gorostiza commente la défense américaniste de José Vasconcelos et de sa « raza cósmica ». Pour lui, Vasconcelos défend sa « raza », mais dans une autre situation il pourrait défendre un autre idéal, car son seul idéal est, dans le fond, l'humanité :

Vasconcelos profesa el iberoamericanismo. ¿“La raza cósmica”, cabe preguntar, procede de aquél? Yo digo que no. Vasconcelos es iberoamericanista porque cree en el destino de nuestra raza. De no ser así, la superioridad actual del sajón ocuparía sus mejores esfuerzos. Estará siempre, a pesar suyo, con el interés humano.⁶⁶⁶

661 *Ibid.*, p. 240.

662 La citation fut prononcée par Tagore dans une conférence à Stockholm en mai 1921. *Ibid.*, p. 241.

663 José GOROSTIZA, « Ramón López Velarde y su obra », *Revista de Revistas*, année XIV, n. 738, 29 juin 1924. Cité à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI Editores, 2007, p. 247.

664 *Ibid.*, p. 249.

665 *Ibid.*, p. 245.

666 José GOROSTIZA, « Un hombre, un libro », *El Universal Ilustrado*, 18 mars 1926. Cité à partir de José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 260-261.

Gorostiza relativise ainsi le nationalisme de Vasconcelos, et le transforme dans un humanisme, avec une aspiration à l'universel. En dehors de ce que Vasconcelos a pu penser lui-même (« a pesar suyo »), Gorostiza émet une vision éthique. Dans un contexte où les nationalismes sont exacerbés (pendant la décennie suivante l'Europe éprouvera les affres de la Deuxième guerre mondiale), Gorostiza, comme les *Contemporáneos* en général, défend les valeurs universelles et rappelle le lien culturel qui unit toutes les nations. Pour Gorostiza : « La substancia poética [...] sería omnipresente, y podría encontrarse en cualquier rincón del tiempo y del espacio ».⁶⁶⁷

Par ailleurs, la sphère culturelle des *Contemporáneos* est marquée par la présence historique du français et par celle, plus récente, de l'anglais – on peut noter aussi l'influence de l'Allemagne, en ce qui concerne les idées, plus que la langue.⁶⁶⁸ En parlant de Villaurrutia, Cuesta et Owen, Gorostiza met en relief leur lien avec la poésie française : « casi todos nacidos a la sombra de la cultura francesa contemporánea (1918-1925) ».⁶⁶⁹ En 1931, d'ailleurs, Gorostiza mentionne l'*Orphée* de Cocteau, en associant Xavier Villaurrutia à la figure d'Orphée.⁶⁷⁰ Ainsi, Sheridan remarque que, dans la revue *Contemporáneos*, il y eut autant de traductions de l'anglais que du français (quatorze à chaque fois). Les traductions d'autres langues sont rares (deux de l'italien, une du russe et une de l'allemand).⁶⁷¹

Cette manifestation du cosmopolitisme à travers les langues nous renvoie, en même temps, à une lecture similaire de la portée de l'œuvre de Sor Juana. Il est vrai que la Nouvelle-Espagne avait pour interlocuteur et référent culturel direct la métropole, alors que le Mexique de Gorostiza, pays déjà indépendant – politiquement et culturellement – depuis plus d'un siècle, dialogue tant avec l'Espagne qu'avec la France, l'Angleterre ou les États-Unis. On peut néanmoins souligner que l'univers de Sor Juana ne se limite pas à la Nouvelle Espagne ou à l'Espagne. Selon Octavio Paz, l'américanisme de Sor Juana est dans le fond un cosmopolitisme : « El primer gran poeta americano

667 José GOROSTIZA, « Notas sobre poesía », in: GOROSTIZA, José, *Muerte sin fin y otros poemas*, Mexico, FCE, 1983 p. 9.

668 En référence à la présence de ces idées, malgré peu de citations de textes allemands, Andreas Kurz parle d'une « presencia sin presencia » (« La importancia de la filosofía y la cultura alemanas en *Contemporáneos* », in : *Literatura mexicana*, vol. XIX, 2008, n. 1, p. 79).

669 José GOROSTIZA, « La poesía actual de México. Torres Bodet: *Cripta* », *El Nacional*, 20 et 27 juin, et 4 juillet 1937. Cité à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 303.

670 José GOROSTIZA, « Cocteau anecdótico », section « Torre de Señales », *El Universal Ilustrado*, 12 février 1931. Cité à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 296.

671 Guillermo SHERIDAN, *op. cit.*, p. 344.

es una mujer, Sor Juana Inés de la Cruz. Su poema “El sueño” (1692) es nuestro primer texto cosmopolita ». ⁶⁷² Octavio Paz rappelle que son œuvre fait appel à plusieurs langues :

como más tarde Pound y Borges, la monja mexicana construye un texto como una torre – de nuevo la Torre de Babel. En otros poemas suyos aparecen, como otro ejemplo de su cosmopolitismo, la nota mexicana y la mezcla de idiomas: latín, castellano, náhuatl, portugués y los dialectos populares de indios, mestizos y mulatos. ⁶⁷³

Paz rappelle, enfin, que dans cette œuvre les références font appel tant à l’antiquité qu’à des figures américaines : « Si a Sor Juana se le ocurre hablar de pirámides, citará a las de Egipto, no a las de Teotihuacán; si escribe un auto sacramental (*El divino Narciso*), el mundo pagano no aparece personificado por una divinidad griega o latina, sino por el precolombino dios de las semillas. » ⁶⁷⁴ Tant José Gorostiza que Sor Juana aspirent à créer une œuvre ouverte sur le monde qui les entoure, dépassant les frontières culturelles des terres qu’ils habitent. Leurs racines sont dans la culture universelle. Culture qui, en même temps, commence au Mexique.

Pour conclure, la récupération de l’œuvre de Sor Juana au Mexique, au début du XX^{ème} siècle, est sans nul doute liée à des questions d’identité. Elle révèle la position des *Contemporáneos* face à leur identité nationale et leur vision universaliste de la culture.

Dans les années 1920 et 1930, les *Contemporáneos* ont véhiculé, à travers leurs revues, l’idée que l’identité mexicaine ne pouvait être définie qu’au travers d’une vision cosmopolite. Lorsqu’on les accusa de manquer d’esprit nationaliste, ils répondirent que leur nationalisme se forgeait autour d’un regard ouvert sur le monde qui les entourait. La culture universelle était l’atout primordial de leur mexicanité : « ¿el arte nacionalista es superior al simplemente humano? » ⁶⁷⁵

Sor Juana aurait pu être récupérée comme une simple figure nationale. Elle fut, au contraire, présentée dans la revue *Contemporáneos*, parmi des auteurs modernes, comme le symbole d’une culture mexicaine enrichie par un héritage vaste qui va de l’antiquité jusqu’au monde baroque européen qu’elle côtoya, et qui intègre aussi l’univers indigène mexicain et le contexte colonial de la Nouvelle-Espagne.

⁶⁷² Octavio PAZ, *op. cit.*, p. 149.

⁶⁷³ *Id.*

⁶⁷⁴ *Ibid.*, p. 149-150.

⁶⁷⁵ José GOROSTIZA, « Juventud contra molinos de viento », *La Antorcha*, t. I, n. 17, 24 janvier 1925. Cité à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI Editores, 2007, p. 251.

On ne peut affirmer qu'il existe une coupure profonde entre la période baroque et la période moderne, en se bornant à souligner la rupture provoquée par le rationalisme du XVIII^{ème} siècle. Il existe pourtant une continuité temporelle et une évolution qui mène forcément d'une période à une autre, en incluant tous les événements qui ont eu lieu dans ce laps de temps. Il est, ainsi, possible d'affirmer qu'il existe un mouvement de va-et-vient entre ces périodes. Les effets esthétiques propres au baroque furent abandonnés (complètement ou partiellement) pendant un temps, jusqu'à leur réhabilitation au début du XX^{ème} siècle. Ces contrastes se sont déroulés l'un après l'autre et n'auraient peut-être pas eu lieu l'un sans l'autre. Paradoxalement, ils forment une continuité à partir de leurs ruptures.

Dans le laps de temps qui va du Baroque à la modernité, et de « *Primero Sueño* » à « *Muerte sin fin* », plusieurs ruptures ont eu lieu et plusieurs liens se sont tissés. Il existe de fait un désintérêt, au Mexique au début du XX^{ème} siècle, pour les poètes espagnols du XVIII^{ème} siècle. Au cours des XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles, le centre d'intérêt des poètes américains se déplace de l'Espagne vers différents horizons.

La littérature latino-américaine du début du XX^{ème} siècle vit avec force la rupture avec l'ancien modèle ibérique. Il s'agit d'une brisure encore plus forte du fait qu'il s'agit d'un changement dans la langue : les intellectuels hispano-américains vont chercher de nouvelles figures d'inspiration dans la littérature française ou anglophone en général. Au moment de se forger une véritable identité propre, la littérature hispano-américaine dialogue avec d'autres traditions. Cette rupture correspond au besoin d'indépendance culturelle – mouvement développé au cours du XIX^{ème} siècle, mais qui prend un essor différent avec l'apparition de véritables figures littéraires dans le continent américain, Rubén Darío restant le paradigme.

Les *Contemporáneos*, au Mexique, vont ainsi revendiquer une tradition cosmopolite. Dans cette revendication, la poésie baroque, ressentie comme oubliée, devient l'objet d'une recherche, qui se cristallise notamment avec les relectures de Góngora et de Sor Juana. Dans le cas de la nonne hiéronymite, elle deviendra même une pierre fondamentale dans la construction d'une identité culturelle mexicaine, intégrant ainsi pleinement la tradition poétique du pays.

Le cosmopolitisme est en même temps un classicisme. Il s'agit d'une originalité comprise comme un retour aux origines, incarnés par la tradition. Ceci implique la lecture des classiques.

De façon générale, notons que les critiques qui ont visé la littérature baroque ont des traits communs, et font partie de certaines visions rétrospectives propres à l'histoire de la littérature et à des anthologies. Comme exemple, citons un critique français, qui à la fin du XIX^{ème} siècle applique un jugement au classique médiéval de Guillaume Machaut, le *Livre du Voir Dit*, avec des termes qui rappellent les critiques appliquées au gongorisme. Il s'agit de Luis Petit de Julleville qui, en 1896, s'exprime sur le *Voir Dit* en ces termes : « d'insupportables longueurs », « si la langue en était moins vieille et la prolixité moins fastidieuse », « la complexité un peu maladive », « C'est de la poésie de décadence »⁶⁷⁶. Ces expressions sont intéressantes pour illustrer comment certains critiques prennent des distances par rapport à des œuvres d'autres époques qu'ils ne comprennent pas : le jugement négatif dévoile leur incompréhension. À noter aussi l'accusation qui concerne la « décadence » : ce terme fait référence à ce qui est révolu dans le temps et qui va vers sa disparition.

Comme élément classique, soulignant la racine hispanique de la tradition mexicaine, Gorostiza mentionne l'hendécasyllabe⁶⁷⁷, ainsi que les « coplas » de Jorge Manrique.⁶⁷⁸ Il mentionne aussi, pour désigner en 1937 un recueil de Torres Bodet, les « formas tradicionales de la poesía castellana —el heptámetro, el romance, la silva »⁶⁷⁹, qui sont des « concreciones seculares del idioma ».⁶⁸⁰ Ailleurs, il mentionne des « metros tradicionales, como el endecasílabo o el alejandrino ».⁶⁸¹ Gorostiza est conscient d'écrire dans la lignée de la littérature hispanique, ce qui se manifeste sans ambiguïté dans les formes métriques. Nous verrons dans le deuxième mouvement de cette étude comment la question métrique permet de relier « Muerte sin fin » avec la littérature baroque, et en particulier à la poésie de Sor Juana, en passant par le *Modernismo*, à travers l'étude de la silve.

676 Louis PETIT DE JULLEVILLE, *Histoire de la Langue et de la Littérature françaises des origines à 1900*, Paris, Armand Colin, 1896, chap. VII, p. 340. Cité dans Guillaume de MACHAUT, *Le Livre du Voir Dit*, Paris, Le Livre de Poche, 1999, p. 8.

677 José GOROSTIZA, « Francisco González Guerrero, poeta », section « Torre de Señales », *El Universal Ilustrado*, 12 février 1931. Cité à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 293.

678 *Ibid.*, p. 294.

679 José GOROSTIZA, « La poesía actual de México. Torres Bodet: *Cripta* », *El Nacional*, 20 et 27 juin, et 4 juillet 1937. Cité à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 305.

680 *Id.*

681 José GOROSTIZA, « Las Rubaiyat », prologue de Gorostiza à : Omar KHAYYAM, *Rubaiyat*, Mexico. Cité à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 312.

Partie II

La silve : liberté au sein du mètre

En 1937, deux années avant la publication de « Muerte sin fin », José Gorostiza écrit sur les « formas tradicionales de la poesía castellana —el heptámetro, el romance, la silva »⁶⁸², qui sont des « concreciones seculares del idioma ».⁶⁸³ Avec un souci métrique évident dans toute son œuvre, Gorostiza cite notamment la silve, forme métrique et véritable genre qui constitue un des liens centraux entre « Muerte sin fin » et « Primero Sueño ».

En effet, Antonio Alatorre, spécialiste mexicain du Siècle d'Or et de la Nouvelle Espagne, semble répondre à cette mention de la silve par Gorostiza, lorsqu'il publia, en 1991, un bref article sur « Muerte sin fin ». Spécialiste de l'époque baroque, il se déclare ignorant en critique littéraire moderne ; son article, en réalité, ouvre des pistes essentielles de lecture, car il résume en peu de mots le lien formel entre « Muerte sin fin » et deux grands poèmes baroques, les *Soledades* et « Primero Sueño » :

Los tres están escritos en silva. Claro que la silva de Gorostiza no mantiene la estricta hechura que tenía en el siglo barroco, sino que adopta la que le dio Rubén Darío, una hechura aún más suelta, que admite no sólo endecasílabos y heptasílabos, sino también versos de cinco y de nueve sílabas y muchos alejandrinos; además, muy afinada con las tendencias de nuestra época posmodernista, posrubeniana, la silva de Gorostiza prescinde de las rimas: es una silva de versos sueltos.⁶⁸⁴

Anthony Stanton prolonge cette affirmation de Antonio Alatorre en rapport à l'essence du titre du poème de Góngora :

Al comparar las “Soledades”, el “Sueño” y “Muerte sin fin”, textos que se cuentan entre los más difíciles de la poesía hispánica, Antonio Alatorre ha notado que pertenecen a una misma familia espiritual y que comparten tres características: están escritos en forma de

⁶⁸² José GOROSTIZA, « La poesía actual de México. Torres Bodet: *Cripta* », *El Nacional*, 20 et 27 juin, et 4 juillet 1937. Cité à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 305.

⁶⁸³ *Id.*

⁶⁸⁴ Antonio ALATORRE, « Nada ocurre, poesía pura », *Biblioteca de México*, n. 1, janvier-février 1991, p. 8.

silva; son *soledades*, es decir, nostalgias de algo que se ha perdido (la Edad de Oro en Góngora, el conocimiento en Sor Juana, Dios en Gorostiza); y son sueños.⁶⁸⁵

Après quoi, Evodio Escalante conclut : « Algunos estudiosos han afirmado que *Muerte sin fin* está estructurado como una silva. Cultivada por los grandes poetas del barroco, entre ellos Quevedo, Calderón y Góngora, pero también por sor Juana quien la utilizó para elaborar su *Primero sueño* ». ⁶⁸⁶

En effet, « Primero Sueño » correspond à ce que les classifications poétiques appellent une « silve ». Pour « Muerte sin fin », cette catégorisation demande plus de précisions. Alatorre et Stanton ne justifient cette affirmation qu'en faisant référence à la silve *modernista*. Evodio Escalante, quant à lui, considère que, en ce qui concerne « Muerte sin fin » : « No creo, de entrada, que la palabra silva deba descartarse, pero sospecho que se la mantiene porque no se cuenta con una palabra más ajustada al respecto. »⁶⁸⁷ Nous essayerons de mieux justifier le lien entre « Primero Sueño » et « Muerte sin fin » du point de vue formel, pour comprendre s'il est pertinent d'associer les deux poèmes à partir de la tradition de la silve.

Il importe de chercher à définir en premier lieu ce qu'est la silve, et en particulier ce qu'est la silve espagnole. Pour ce faire, et même si la silve espagnole est mentionnée et résumée par l'ensemble des traités de métrique, il faut remarquer qu'il n'existe aucune publication qui en fasse l'étude approfondie. Ceci, à la grande exception de *La silva, Encuentros Internacionales sobre poesía del siglo de oro*⁶⁸⁸, ensemble d'articles édités sous la direction de Begoña López Bueno – qui comptait avec l'apport bibliographique de Pablo Jauralde, étude proposant une liste des silves dans les premiers 3900 manuscrits de la Bibliothèque Nationale d'Espagne.⁶⁸⁹ L'ouvrage dirigé par Begoña López Bueno prolonge l'article d'Eugenio Asensio, « Un Quevedo incógnito. Las *silvas* »⁶⁹⁰, fondateur en la matière – comme le précise Elías. L. Rivers : « este artículo es el punto

⁶⁸⁵ Anthony STANTON, « Sor Juana entre los Contemporáneos », in *Crítica sin fin, Gorostiza y sus críticos*, articles réunis par Álvaro RUIZ ABREU, Mexico, Sello Bermejo, CONACULTA, 2004, p. 291.

⁶⁸⁶ Evodio ESCALANTE, *José Gorostiza, entre la redención y la catástrofe*, México, UNAM, 2001, p. 122.

⁶⁸⁷ *Ibid.*, p. 122.

⁶⁸⁸ Begoña LÓPEZ BUENO (coord.), *La silva, Encuentros Internacionales sobre poesía del siglo de oro*, Seville-Cordoue, 26-29 nov. 1990, Gupo PASO/Universidad de Sevilla/Universidad de Córdoba, 1991.

⁶⁸⁹ Pablo JAURALDE, « Selva de silvas », Manuscrit Cao, IV, 1991, p. 249-260.

⁶⁹⁰ « Un Quevedo incógnito. Las *silvas* », in Eugenio ASENSIO, *De fray Luis de León à Quevedo y otros estudios sobre retórica, poética y humanismo*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2005, 331 p. L'article fue publié pour la première par *Edad de Oro*, 2, 1983, p. 13-48.

de partida de varios trabajos sobre la silva no sólo como forma métrica sino como género poético, dándonos pistas importantes para la comprensión más exacta del Sueño de Sor Juana. »⁶⁹¹

Par ailleurs, comme nous venons de le voir, la silve fut employée aussi par les poètes *modernistas*, ce qui est à relier à la lecture de Góngora par Darío, influencé à son tour par Verlaine. La génération espagnole de 1927 prolongera cette relecture de Góngora. En ce sens, nous ferons appel à l'étude approfondie d'Isabel Paraíso, *El verso libre hispánico*⁶⁹², centrée sur le vers libre à partir d'une définition de la silve aux acceptions variées.

Il est donc ardu de définir la silve, car les travaux ne sont pas nombreux et visent cette forme poétique sous différents angles de vue. Les silves de référence sont celles de Stace. Dans la littérature latine, par « silves » (au pluriel) on désigne surtout un recueil de vers qui glosent sur des sujets divers, et dont le caractère commun est justement cette liberté thématique. À partir de la poésie italienne de la Renaissance, la tradition hispanique a reconnu ensuite, au début du XVII^e siècle, une « silve métrique », qui est une combinaison de vers de onze et de sept syllabes avec une rime riche libre et dont certains vers sont non rimés. Les strophes varient en longueur, avec ce qu'on peut appeler une tendance « antistrophique » qui vise à libérer la forme. En 1613, pourtant, Góngora achève sa *Soledad Primera* composée en silve. Ce poème a une telle influence qu'il altère l'histoire de la silve, au point que l'on parle aujourd'hui du genre de « silve-solitude », dont un des continuateurs est le « Primero Sueño ». Enfin, la silve est reformulée par les *modernistas*, avec l'inclusion notamment de mètres impairs divers. La relecture de Góngora s'accompagne d'une expérimentation des genres baroques. Gorostiza, lui, a grandi dans un univers *modernista* et *posmodernista* ; nous relirons donc « Muerte sin fin » en tant que silve, pour retracer le lien avec la tradition baroque de Góngora et de Sor Juana, ainsi que les innovations *modernistas* de la silve.

Une des difficultés pour définir la silve réside en ce qu'elle peut désigner un recueil de vers aux sujets divers, un genre poétique ou une forme métrique. Nous centrerons notre analyse, conjointement, sur la question métrique et la question générique. Pour « Primero Sueño » et « Muerte sin fin », comme il ne s'agit pas de recueils de vers, nous ne toucherons à cette première acception du mot que pour expliquer l'origine du mot « silve » et la notion de liberté formelle à laquelle cet origine renvoie.

Dans le cas du « Sueño » de Sor Juana, l'identification du poème en tant que silve, dans la tradition de Góngora, est effectuée par le père Calleja dès la première édition de *Fama y obras*

⁶⁹¹ Elías L. RIVERS, « “Soledad” de Góngora y “Sueño” de Sor Juana », in : <http://www.cervantesvirtual.com/obra/soledad-de-gngora-y-sueo-de-sor-juana-0/>.

⁶⁹² Isabel PARAÍSO, *El verso libre hispánico, orígenes y corrientes*, Madrid, Gredos, 1985.

póstumas de la nonne : « el metro es de Sylva ».⁶⁹³ Mais, comme nous le précisons, il est moins naturel de relier « Muerte sin fin » avec cette tradition, et pour cela il faut analyser l'apparition de la silve *modernista*. Dans le fond, cette catégorisation du poème est-elle appropriée ? Nous essayerons d'y répondre en étudiant les différents effets de l'alternance de vers impairs propre à la silve, ainsi qu'en nous attardant sur la structure d'ensemble de chaque poème. Cela, d'abord, en retraçant l'origine de la silve, depuis sa définition latine jusqu'à son apparition dans la tradition du vers espagnol. Ensuite, nous étudierons le genre « silve-solitude » à partir de Góngora, dans le but de discerner dans quelle mesure il ouvre de nouvelles pistes de lecture pour « Primero Sueño » et « Muerte sin fin ». Enfin, nous étudierons la silve moderniste pour proposer une analyse métrique de « Muerte sin fin » en rapport avec la tradition de la silve véhiculée par « Primero Sueño ».

⁶⁹³ Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Fama y obras póstumas*, Madrid, « En la Imprenta de Manuel Ruiz de Murga », 1700, p. 28. Édition fac-similée, éd. par Gabriela Eguía-Lis Ponce, Mexico, UNAM, 1995.

Chap. I – De la silve latine à la silve baroque

Les silves sont un genre antique, les *Silvae* de Stace représentant la référence classique. Elles se caractérisent par leur liberté, notamment du point de vue thématique. On reconnaît certaines thématiques récurrentes, comme l'ekphrasis.

Postérieurement, les langues romanes vont réinventer la silve, en l'adaptant à leur propre système métrique, syllabique. Cette adaptation se manifeste, progressivement, par une alternance d'heptasyllabes et d'hendécasyllabes. La fixation de cette « silve métrique » répond à une logique impaire, héritée des expérimentations de la Renaissance, notamment en Italie. Remarquons que la silve fait partie d'un mouvement général de la poésie hispanique, dans une tendance vers la métrique impaire pour certaines formes, comme le madrigal, l'*estancia* ou la *canción*. La silve intègre l'impair dans des structures irrégulières, prolongeant la liberté qui lui était propre dans le modèle latin.

La poésie baroque espagnole a expérimenté avec de nombreuses formes. La silve, de par sa nature irrégulière, devient une forme utilisée pour des expérimentations. On retrouve des silves composées par Rioja ou par Quevedo. La silve est aussi choisie par Góngora pour composer ses *Soledades*. La silve de Góngora comporte une série de caractéristiques qui la distinguent des silves précédentes : alors qu'elles reprennent l'alternance de vers impairs, pourtant les deux *Soledades* prolongent considérablement l'étendue de la silve, avec un style *culterano* (caractéristique de Góngora), et elles développent le voyage d'un « peregrino », avec un sentiment de nostalgie. Nadine Ly parle même d'un genre de « silve-solitude ».⁶⁹⁴

Ce genre de « silve-solitude » n'a pas connu de nombreux continuateurs. L'exemple le plus connu reste « Primero Sueño », de Sor Juana Inés de la Cruz, qui a été reconnu comme une silve dans la lignée de Góngora dès sa parution. Alors que « Primero Sueño » reprend les caractéristiques formelles des *Soledades*, nous verrons qu'il se distingue de son prédécesseur par ses aspirations intellectuelles.

⁶⁹⁴ Nadine LY, « Las *Soledades*: “Esta poesía inútil...” », *Criticón*, 30, 1985, p. 7-42.

Nous nous centrerons donc sur la naissance de la silve dans le contexte latin, pour analyser progressivement son adaptation dans les langues romanes et la fixation de la silve métrique en espagnol. Ceci nous permettra de mieux comprendre l'utilisation de la silve dans les *Soledades* de Góngora, avant de nous étayer sur une caractérisation de « *Primero Sueño* ».

A. Origines de la silve

La silve naît dans la poésie latine en tant que « forêt » de vers – le mot « silve » correspond en premier lieu à cette image poétique : le poème est comparé à la frondaison d'une forêt. Avec l'imitation des *Silvae* de Stace au cours de la Renaissance, la poésie italienne forge une identité particulière à cette forme métrique, en fixant son alternance caractéristique d'heptasyllabes et d'hendécasyllabes. Cela dit, nous verrons que la silve italienne naît aussi d'autres formes, comme le madrigal. Tout ceci nous permettra de mesurer jusqu'où on peut associer « *Primero Sueño* » et « *Muerte sin fin* » avec la silve, à partir d'une lecture historique.

1. La silve latine : une forêt thématique

Le mot « *silva* » vient du latin. La tradition l'a retenu notamment à partir des *Silvae* de Stace. Le terme désigne essentiellement une diversité de sujets, dans un moule caractérisé par sa liberté formelle. Dans les langues romanes, ce mot connaît ensuite différentes adaptations. Nous avons pourtant choisi en français de l'appeler « silve ». Nous justifions ce choix dans les pages qui suivent.

a) Origine et sens du mot « silve »

Le mot latin « silva » indique une « forêt » – dit avec plus de proximité en espagnol, « selva », ou, très littéraire en français, « sylve ». Donc, un ensemble varié – dans la forme ou le sujet.

Attardons-nous donc sur une précision lexicale, la traduction que nous proposons du mot « silva » en français par « silve », pour une première approche à la question. En ce qui concerne le français, le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, à partir du pluriel « silves », renvoie à la définition suivante : « Recueil d'opuscules littéraires roulant sur différents sujets et disposés au hasard comme les arbres d'une forêt. C'est à peu près ce que nous appelons Mélanges » (Bach.-Dez. 1882) ». ⁶⁹⁵ Nous avons donc hésité à utiliser la traduction « silve », étant donné que le mot ne concerne pas un véritable mètre ou genre en français. Nous avons décidé finalement de nous en servir pour des raisons de cohérence de langue. Ainsi, quoique le français ait tendance à privilégier la forme plurielle en référence aux *Silvae* de Stace, pour une question de commodité nous utiliserons le singulier « silve », tel qu'il est reconnu par le *Dictionnaire de l'Académie Française* en 1762 : « SILVE. s.f. Pièce de Poésie, composée dans un moment de fougue, & sans grande méditation. Les silves de Stace. Quelques Auteurs ont donné le nom de Silves à des recueils ou collections de pièces détachées, & qui n'ont aucun rapport les unes aux autres. » ⁶⁹⁶ Le français reconnaît aussi la voix « sylve », au singulier, pour indiquer une forêt, mais aussi les silves du poète latin. Cette variante graphique pourtant nous éloigne du mot espagnol, que nous préférons mettre en relief. Enfin, l'*Anthologie bilingue de la poésie espagnole* dirigée par Nadine Ly retient cette même adaptation du mot en français pour se référer au mot espagnol. ⁶⁹⁷

Une fois ce choix du mot « silve » expliqué, nous pouvons analyser ce que nous disent les poèmes latins eux-mêmes sur la silve.

⁶⁹⁵ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (<http://www.cnrtl.fr/lexicographie/silves>).

⁶⁹⁶ *Dictionnaire de l'Académie Française*, Paris, 1762 (quatrième édition), p. 728.

⁶⁹⁷ « Glossaire » à l'*Anthologie bilingue de la poésie espagnole*, dir. Nadine LY, Paris, Gallimard (coll. La Pléiade), 1995, p. 1305.

b) Les silves de Stace

La référence initiale pour la silve est celle du poète latin Stace (40-96 d. de JC.). Par ce titre, dans ses *Sylvae*, il réunit une série de poèmes aux thèmes variés – une « forêt » de sujets. Prolongeant cette image liée à la nature, il est possible de décrire la silve en rapport avec les plantes qui tressent la couronne des poètes : « el laurel para la épica, la humilde hiedra para la lírica, el pámpano para la orgiástica y el mirto para la poesía amorosa, la silva como bosque, las recoge a todas. »⁶⁹⁸

D'un point de vue métrique, il utilise le plus souvent des hexamètres dactyliques. Mais leur trait commun vient avant de leur thématiques que de la métrique. Il s'agit de poèmes d'occasion, dominés par le poème ekphrastique – c'est-à-dire, de description. Comme le précise Elías L. Rivers, « la silva más típica es la ecfrástica o descriptiva: Estacio describía por ejemplo una estatua del emperador, la villa de un amigo, sus baños, un árbol, un templo... »⁶⁹⁹

Une caractéristique générale des silves de Stace est l'apostrophe. Les silves sont construites en lien avec un interlocuteur : elles évoquent l'autre, elles interpellent. L'usage de la deuxième personne instaure une sorte de dialogue, car la silve en invoquant l'autre est forcée de le décrire, le mettant ainsi en scène. Nous reviendrons sur l'apostrophe liée aux silves de Rioja et Quevedo en espagnol, ainsi qu'en étudiant « Muerte sin fin ».

Les silves de Stace se caractérisent aussi par le nombre irrégulier de vers, instaurant une liberté formelle et invitant à des variations, ce qui est à l'origine de la comparaison de la silve avec une multiforme forêt.

c) La liberté de la silve

La silve romane a hérité de la silve latine la liberté par rapport au sujet. De manière générale, la silve est censée libérer le poète, que ce soit par rapport au sujet – pour la silve latine – ou par rapport à la forme métrique – ce qui concerne spécifiquement la silve en langue romane. Ce point est fondamental pour comprendre l'esprit de liberté avec lequel a été composé « Primero Sueño ». Alfonso Reyes souligne que, dans son poème, « Sor Juana escribe para sí; es decir, ni por encargo, ni movida de ningún impulso sentimental, sino por mero deleite del espíritu... Hay que

⁶⁹⁸ Juan F. ALCINA, « Notas sobre la silva neolatina », in : Begoña LÓPEZ BUENO, *op. cit.*, p. 129.

⁶⁹⁹ Elías L. RIVERS, *op. cit.*

acercarse con respeto cuando los poetas quieren hablar a solas... »⁷⁰⁰ La silve en langue romane hérite la liberté thématique, et enrichit la silve d'une liberté formelle en ce qui concerne la métrique et les strophes. Comme signale Crosby : « Tradicionalmente, en una silva se desahogaba el poeta, liberado de muchas de las convenciones de la métrica. »⁷⁰¹

D'autre part, cette vision de la silve a pu induire l'idée que la silve est confuse. La forêt est obscure. C'est l'espace de l'égarement : les yeux y perdent le droit chemin, dans un sens géographique et moral. On peut penser au premier tercet de *La Divina Commedia* : « Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura, / chè la diritta via era smarrita ».⁷⁰² La « selva oscura » du rêve entraîne Dante en Enfer, espace symbolique du châtement moral. La silve, elle aussi, est un labyrinthe. Un labyrinthe de formes et de sujets. « Primero Sueño » et « Muerte sin fin » suivent des méandres surprenants. On se perd dans des forêts denses, d'une étendue inconnue. On ne peut savoir quel sera la forme métrique choisie pour chaque vers, quelle sera l'étendue de la strophe et combien de strophes nous mèneront au bout du parcours.

Par rapport aux critiques appliquées à la silve, limitons-nous à retranscrire une remarque du poète italien Giuseppe Ungaretti, en rapport à l'alternance non programmée des hendécasyllabes et des heptasyllabes. Ungaretti critique sévèrement les *Soledades* : « no demuestran rigor de factura », car « el Poeta usa la silva, con metros, como todos saben, de todo género ».⁷⁰³ Comme rappelle José Pascual Buxó, la silve baroque ne se compose pas de vers « de tout genre », mais uniquement d'hendécasyllabes et d'heptasyllabes. Ungaretti, enfin, admet que la silve permet de « suavizar con cálculo más fecundo las trabas a los vuelos de la fantasía ».⁷⁰⁴ La silve facilite l'expression d'idées et d'images par la liberté de sa forme : elle est avant tout associée à la liberté formelle. Liberté qui touche aussi à la structure globale du poème, à travers un usage singulier de la strophe.

« Primero Sueño », qui dialogue directement avec les *Soledades*, hérite en même temps d'un grand nombre de modèles apparus au cours de la Renaissance, notamment en Italie, puis repris

⁷⁰⁰ Alfonso REYES, *Letras de la Nueva España*, Mexico, FCE, 1948. Cité par Méndez Plancarte in : Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *El sueño*, éd., Mexico, UNAM, 1989, p. LXIX.

⁷⁰¹ James O. CROSBY, dans : Francisco de QUEVEDO, *Poesía varia*, Madrid, 2000, p. 504.

⁷⁰² DANTE, *La divine comédie, L'Enfer/Inferno*, Paris, GF-Flammarion, 1992, p. 24.

⁷⁰³ Ungaretti, traduit de l'italien à l'espagnol par José Pascual Buxó, dans : José PASCUAL BUXÓ, *Ungaretti y Góngora (ensayo de literatura comparada)*, UNAM, 1985 (première éd. 1978), p. 161. Citation originale dans : Giuseppe UNGARETTI, « Góngora al lume d'oggi », in *Aut-aut*, juillet 1951, p. 303.

⁷⁰⁴ *Ibid.*, p. 303.

en Espagne. Commentons à présent l'évolution de ces formes, pour décrire les antécédents directs de la silve espagnole.

2. L'évolution des formes métriques au cours de la Renaissance

Stace fut récupéré par la Renaissance italienne, qui profita de la liberté métrique de la silve en l'adaptant à l'esprit du temps. Les silves néo-latines reprennent Stace pour le comprendre lors de la composition, et pour ainsi l'actualiser. La silve s'adapte ensuite aux langues latines. En fait, l'adaptation de la silve participe d'une série d'expérimentations, qu'implique la composition de poèmes en strophes irrégulières et de poèmes avec une alternance de vers au nombre impair de syllabes, comme la « estancia » et le madrigal. En 1927, José Gorostiza composa un madrigal⁷⁰⁵ inspiré de Cetina, ce qui nous permettra d'annoncer quelques procédés d'adaptation moderne de formes classiques.

a) La silve de la Renaissance composée en latin

Il existe aussi des silves néo-latines, composées directement en latin au cours de la Renaissance.

L'humaniste italien Angelo Poliziano (1454-1594) en composa cinq, avec grand succès. Il s'agit d'une silve comique (« Sylva in scabium », composée vers 1479), de trois poèmes voués à préfacier des commentaires aux textes classiques (de Virgile, de Théocrite et d'Homère) et d'une composition en hommage à la poésie elle-même, « Nutricia ». ⁷⁰⁶ Ce sont des silves en tant que variations libres sur un sujet, et en référence directe à Stace. Il s'agit d'un prolongement de la littérature latine. Poliziano fut énormément lu par les humanistes espagnols, quoique son influence ne concerne pas directement la fixation métrique en langue romane.

⁷⁰⁵ Cf. José GOROSTIZA, *Poesía y poética* [1988], Nanterre, ALLCA XX, Colección Archivos, 1996, p. 50.

⁷⁰⁶ Antonio RAMAJO CAÑO, « Notas sobre la recepción del Poliziano latino en España: una "monodia" del catedrático salmantino Blas López », in *Criticón*, n. 55, 1992, p. 41-55.

En ce qui concerne la silve néo-latine, on peut mentionner aussi les silves de Baptista Mantuano (1447-1516), divisées en sept livres, où prédominent toujours les hexamètres. La référence à Stace est évidente.

Des silves néo-latines sont publiées au XVI^{ème} siècle ailleurs en Europe : Humbert de Montmoret et Théodore de Bèze en France, Eobanus Hesse et Dantiscus en Allemagne, par exemple.⁷⁰⁷ Aussi, aux Pays Bas (de Janus Secundus à Hugo Grotius) et en Angleterre les silves néo-latine ont du succès. Les hexamètres restent de règle. En Espagne, des silves néo-latines sont composées par Martín Ivarra, Juan Ángel González ou Joannes Vaccaeus Castellanus.⁷⁰⁸

Ces silves néo-latines ont en commun la référence directe à Stace, en utilisant ce modèle comme un moule ouvert pour y placer tout sujet panégyrique de la vie d'un homme. Ces compositions se différencient des épigrammes et des odes fondamentalement par leur extension, presque toujours supérieure à cinquante vers. D'autre part, ces silves se différencient des élégies par l'usage dominant des hexamètres et la possibilité d'inclure d'autres formes métriques.⁷⁰⁹ La silve néo-latine pose les bases pour des compositions variées propres à l'expérimentation.

Mais la silve réapparaît aussi dans les langues romanes, avec une persistance thématique et une transformation métrique.

b) La silve en langue romane : persistance des thèmes

Des poèmes composés en langue romane reçurent aussi le nom de silve. Comme pour l'apparition de toute nouvelle forme poétique dans une langue, cette silve romane, renouvelée, fut d'abord soumise à grand nombre d'essais. Mais l'aspect thématique demeura stable, constituant le principal élément de cohérence du genre. Attardons-nous d'abord sur la persistance thématique de la silve en langue romane au cours de la Renaissance.

En Italie, il faut signaler d'emblée l'apparition des « Selves d'amore » de Lorenzo de Medicis. Ceci étant, elles furent composées en octaves ou tercets, ce qui ne correspond pas à la silve métrique.⁷¹⁰ La référence à la silve latine est essentiellement thématique. Ces silves, présentes dans

⁷⁰⁷ Juan F. ALCINA, *op. cit.*, p. 133.

⁷⁰⁸ *Ibid.*, p. 137-138.

⁷⁰⁹ *Ibid.*, p. 139.

⁷¹⁰ Juan MONTERO DELGADO, et Pedro RUIZ PÉREZ, « La silva entre el metro y el género », in : Begoña LÓPEZ BUENO, *op. cit.*, p. 29.

un ensemble de poèmes variés, sont souvent liées à la description de la nature. Sur ce dernier aspect, elles furent peut-être une référence pour Góngora, – mais non pas en ce qui concerne la métrique.

Ainsi, la référence à une « forêt de vers » divers se prolonge. En 1554, Ronsard compose un *Bocage* aux formes variées. On pense en Espagne à celle qui est peut-être la première silve métrique, composée par Pedro Espinosa, sous le titre de « Boscarecha ». ⁷¹¹ En ce sens, la silve a des liens profonds avec les thèmes bucoliques – c’est le cas des silves de Espinosa et Jáuregui, comme le remarque Elías Rivers. ⁷¹² Ce qui prolonge le nom même de silve, sylvestre.

Du point de vue thématique, on peut distinguer aussi une thématique « méta-artistique » – selon l’expression de Montero et Ruiz, par quoi ils font référence aux vers qui mènent une réflexion sur l’art, notamment la première silve de Rioja. La silve est donc liée aux questions morales, mais aussi à une réflexion sur la création artistique :

en sus tanteos iniciales, la silva iba apuntando hacia un modelo genérico con los siguientes rasgos : poema lírico de extensión media, con un narratorio (persona o cosa) expreso, orientado preferentemente a la descripción del mundo natural (al servicio de la ejemplaridad moral o la piedad religiosa), y con tendencia a incluir consideraciones meta-artísticas [...]. ⁷¹³

La silve est en même temps liée de près aux traductions en langue romane de textes bibliques ou d’auteurs de l’Antiquité. Par l’influence des traductions, la silve est aussi liée aux psaumes. Il s’agit, par exemple, des traductions des psaumes par Montemayor, Mal Lara ou Fray Luis. Ceci rapproche la silve des odes morales – comme pour certaines silves de Rioja et Quevedo. Au cours de la Renaissance espagnole des traductions de vers latins furent composées par Mal Lara, Fray Luis de León, Herrera (dans ses *Anotaciones*), Medrano, Juan de la Cueva. Plus tard, ont été rédigées aussi les dix-huit odes d’Horace qu’Espinosa inclut dans les *Flores de poetas ilustres* (Valladolid, 1605). ⁷¹⁴ Selon Montero et Ruiz : « el vínculo entre la oda y la silva de temática moral es tan innegable que no sería abusivo considerar a ésta como un avatar barroco de aquella ». ⁷¹⁵ Les

⁷¹¹ Cf. Juan F. ALCINA, *op. cit.*, p. 146.

⁷¹² Elías RIVERS, « La problemática silva española », *NRFH*, XXXVI, 1988, p. 256.

⁷¹³ Juan MONTERO DELGADO, Pedro RUIZ PÉREZ, *op. cit.*, p. 35-36.

⁷¹⁴ Aurora EGIDO, « La silva en la poesía andaluza del Barroco (con un excursus sobre Estacio y las obrecillas de Fray Luis) », *Criticón*, 46, 1989, p. 12-13. Cf. aussi Pablo JAURALDE POU, « Las silvas de Quevedo », in : Begoña LÓPEZ BUENO, *op. cit.*, p. 169 – cet article résume ceux d’Asensio et d’Egido.

⁷¹⁵ Juan MONTERO DELGADO, Pedro RUIZ PÉREZ, *op. cit.*, p. 34.

vingt-cinq traductions des odes d'Horace par Fray Luis, comme pour les silves, sont composées dans une alternance d'heptasyllabes et d'hendécasyllabes – ceci étant, les six vers de chaque première strophe fixe la forme des strophes suivantes, au niveau métrique et au niveau de la rime : cette régularité éloigne l'ode de la silve. Ce rapport entre la silve et l'ode est explicité par Méndez Plancarte, aussi, lorsqu'il qualifie la silve de Sor Juana « *Epinico Gratulatorio* » comme une « *Oda soberbia* »⁷¹⁶.

En fait, certains poètes ont utilisé la silve comme une forme plus libre pour réussir la traduction en langue romane. Dans un même élan, certains poètes, aussi, ont désiré s'affranchir de la rime par imitation des classiques gréco-latins.⁷¹⁷ Nous verrons plus loin que certains vers dans la silve baroque sont non-rimés, et que de toutes façons la rime dans la silve ne répond pas toujours à une structuration cyclique.

La silve en langue romane naît donc à partir de l'imitation de Stace, notamment par l'imitation de certaines thématiques. Mais d'autres thématiques sont à relier aussi à la silve ; c'est le cas de l'ode morale, associée au ton de grand nombre de silves comme conséquence des traductions des classiques. Il faut noter, pourtant, que ces traductions ont assimilé la silve par sa forme métrique. Car, au cours de la Renaissance, la silve fut peu à peu associée à une libre alternance d'heptasyllabes et d'hendécasyllabes, qui constituent la silve métrique.

c) La silve en langue romane : la question métrique

La forme métrique ne pouvait apparaître qu'après une première période d'adaptation. Cette adaptation explique que la silve par la suite ait été associée à une expérimentation formelle. En fait, comme le notent Montero Delgado et Ruiz Montero, pour décrire la naissance de la silve romane, il faut prendre en compte deux facteurs. D'une part, les essais métriques qui ont eu lieu dans des domaines poétiques autres que le pétrarquisme, surtout en ce qui touche aux traductions et aux adaptations en langue romane de textes des classiques ou bibliques, comme nous venons de le voir. D'autre part, la rénovation formelle qui a eu lieu au sein du pétrarquisme, et qui touche à ses formes canoniques – par exemple, la « *canción* » composée en « *estancias* » – ou annexes – par exemple, le

⁷¹⁶ Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Obras completas, I, Lirica personal*, Mexico, Buenos Aires, FCE, 1951, p. 570.

⁷¹⁷ Cf. Juan F. ALCINA, *op. cit.*, p. 146.

madrigal.⁷¹⁸ La silve dans les langues romanes naît dans un contexte de forte expérimentation formelle.

Tout ceci nous mène à réfléchir d'abord sur la question métrique, en rapport avec l'adaptation dans les langues romanes de la métrique latine. Pour la silve, une alternance d'heptasyllabes et d'hendécasyllabes fut retenue. Il restera ensuite à s'interroger sur le lien entre la silve et d'autres formes déjà présentes composées elles aussi à partir de cette alternance rythmique.

La question métrique est fondamentale : la métrique latine est fondée dans la longueur des syllabes (longues ou brèves) ; la métrique des langues romanes est basée dans le nombre de syllabes. Une transposition stricte des hexamètres ne peut avoir lieu si ce n'est par une transposition au système syllabique, ce qui dénature en fait l'hexamètre. Au cours de la Renaissance, l'apparition de poèmes nommés « silve » en référence à la silve latine s'explique donc parce que ses poèmes abritent des strophes d'une longueur variable, sont composés de mètres divers et ont une thématique commune avec la silve latine. Il ne faut pas oublier, par ailleurs, le désir d'imiter la poésie latine, perçue comme une source de renouvellement.

Ainsi, la « estancia » se construit comme la silve à partir d'hendécasyllabes et d'heptasyllabes disposés librement dans la strophe. Les deux formes sont très proches : la « estancia » constitue sûrement un précédent pour la silve. Son existence indique que l'alternance d'heptasyllabes et d'hendécasyllabes ne constitue pas une rupture rythmique. La construction poétique à partir de l'opposition permanente de ses deux formes métriques, d'ailleurs, a semblé naturelle aux traducteurs des poètes anciens, comme nous venons de le voir. Ceci étant, la « estancia » répète dans ses successives strophes une structure cyclique basée dans la rime, ce qui la distingue clairement de la silve. En outre, la « estancia » se base sur la composition de strophes bien délimitées. Dans la « estancia », la première strophe dicte le rythme des strophes suivantes, alors que, dans un premier temps la silve est « una forma métrica cuyo rasgo más destacado es el de liberar al poema de una construcción estrófica determinada ».⁷¹⁹

Nous parlons donc de « silve », en référence directe aux silves staciennes. Par silves, on entend faire référence à des poèmes à sujets divers et à forme variée, à image d'une « forêt ». Avec l'apparition de la silve dans les langues romanes, notamment en Italie, la silve s'adapte au système métrique syllabique. Les hexamètres, dominants pour la silve latine, se transforment en une alternance d'heptasyllabes et d'hendécasyllabes. Cette recherche formelle propre à la Renaissance,

⁷¹⁸ Juan MONTERO DELGADO, Pedro RUIZ PÉREZ, *op. cit.*, p. 23.

⁷¹⁹ *Ibid.*, p. 22.

basée dans l’alternance d’heptasyllabes et d’hendécasyllabes sans ordre préétabli, est aussi à mettre en rapport avec le madrigal, qui en constitue un excellent exemple.

3. Le madrigal : de Cetina à Gorostiza

Le madrigal fait partie de la tradition pétrarquiste, dans laquelle se fondent différentes formes poétique, dont la silve. En 1646, Faria e Souza affirme, sur les silves, que « parece cada poema una composición de madrigales »⁷²⁰. Pour Montero et Ruiz, le madrigal est à ce point proche de la silve (sauf la silve de grandes proportions) que leurs frontières sont diffuses. Le madrigal « acabó por convertirse no ya en un preámbulo, sino en un acompañante fiel de la silva barroca, con la que mantiene fronteras no siempre claras y vinculaciones diversas [...] ». ⁷²¹ Les deux formes sont extrêmement proches. Le madrigal, forme consacrée par les quatre madrigaux du *Canzoniere* de Petrarca, nous rappelle lui aussi que l’alternance des heptasyllabes et des hendécasyllabes est pratiquée bien avant l’apparition de la silve en langue romane. Leur différence métrique se trouve dans le nombre de vers, plus bref pour le madrigal, comme le définissait déjà au XVII^{ème} siècle Juan Caramuel, dans son *Primus Calamus*.⁷²² Le madrigal peut donc être associé à l’épigramme par son caractère circonstanciel et sa grande liberté thématique.⁷²³

Le madrigal fut introduit en Espagne par Gutierre de Cetina au XVI^{ème} siècle. Le poète espagnol est mort dans la Nouvelle Espagne en 1557, ce qui a pu induire Gorostiza à considérer qu’il participe de manière indirecte de la tradition mexicaine. Il est inévitable de penser au madrigal de Cetina imité par Gorostiza. Profitons de cet exemple pour introduire des questions métriques liées à l’art poétique de Gorostiza, en comparant le madrigal de Cetina à celui de Gorostiza.

La version de Cetina est la suivante (avec une structure de rime aBBcDdCcaA) :

Ojos claros, serenos,	a
si de un dulce mirar sois alabados,	B
¿por qué, si me miráis, miráis airados?	B

⁷²⁰ FARIA E SOUZA, *Fuente de Aganipe*, 1646, fol. 66, cité par : José Manuel RICO GARCÍA, José Manuel, Alejandro GÓMEZ CAMACHO, « La silva en las preceptivas y tratados españoles del barro y del neoclasicismo », in : Begoña LÓPEZ BUENO, *op. cit.*, p. 104.

⁷²¹ Juan MONTERO DELGADO, Pedro RUIZ PÉREZ, *op. cit.*, p. 25.

⁷²² *Primus Calamus*, livre II, chapitre V, art. XVIII, 331. Cité par Juan MONTERO DELGADO, Pedro RUIZ PÉREZ, *op. cit.*, p. 41, note 11.

⁷²³ *Ibid.*, p. 24 et 26.

	Si cuanto más piadosos,	c
5	más bellos parecéis a aquel que os mira,	D
	no me miréis con ira,	d
	porque no parezcáis menos hermosos.	C
	¡Ay tormentos rabiosos!	c
	Ojos claros, serenos,	a
10	ya que así me miráis, miradme al menos.	A

Cetina respecte l'harmonie de l'accent tonique à la sixième syllabe, qui est de toutes façons le propre des heptasyllabes. L'alternance des heptasyllabes et des hendécasyllabes, en ce cas, introduit des variations de ton au sein du poème, en ce que les hendécasyllabes permettent la formulation d'une idée, à la différence du ton plus léger de l'heptasyllabe. Les heptasyllabes, par leur brièveté, correspondent à différents recours de l'apostrophe : l'invocation (« Ojos claros, serenos »), l'expression d'un ordre (« no me miréis con ira ») ou l'exclamation (« ¡Ay tormentos rabiosos! »), par exemple. Les hendécasyllabes correspondent plutôt à une explication (« porque no parezcáis menos hermosos ») ou à une conclusion (« ya que así me miráis, miradme al menos »). Il faut remarquer aussi l'importance d'une rime interne assonante, avec le jeu d'opposition entre « bellos », « menos » et « tormentos » (v. 5, 6, 7). Tous les trois renvoient à la rime de « serenos » (v. 1) qui, au début du poème, est tenue en suspens tout au long du poème, pour le fermer avec force aux deux derniers vers (« serenos », « menos », v. 9, 10). Retenons surtout que le madrigal de Cetina tient sur des rappels (« sereno », « menos », puis le lexique du regard : « mirar », « si me miráis, miráis... », « miréis »). Le poète n'hésite pas à répéter des mots, ce qui produit finalement un effet de limpide simplicité, ainsi qu'une impression de jeux de mots, propre à la nature musicale du madrigal.

Avec dix vers aussi, Gorostiza répond intertextuellement à ce madrigal dans « Comparaciones », troisième poème de « Lección de ojos ». Gorostiza reprend le même vers initial de Cetina et, pour éviter toute confusion, cite au neuvième vers le nom du poète espagnol : « Comparaciones » est une réécriture du « Madrigal » de Cetina. Mais le poème de Gorostiza est un madrigal brisé (*roto*) du point de vue métrique, comme le dit le poème lui-même (nous notons face au poème le décompte métrique) :

	Ojos claros, serenos.	7
	Tan claros que podrían	7
	mirar la huella de una golondrina	11
	en el aire ;	4
5	serenos	3

	como los ojos de José dormidos	11
	en la cisterna de una lágrima.	9
	Dan ganas de escribir el madrigal de Cetina	14
	para romperlo entonces	7
10	secretamente.	5

Le poème fut écrit en 1927.⁷²⁴ Nous pouvons considérer qu'il révèle par quels moyens poétiques Gorostiza se forge une manière d'adapter une forme classique.

Avant de développer cette analyse, précisons que l'étude du madrigal est lié à la musique qui doit accompagner le texte. Ceci étant, cette approche ne concerne pas notre sujet, car nous ne connaissons pas de la mise en musique du poème de José Gorostiza.

Centrons-nous donc sur le rythme du poème. Gorostiza, tout en respectant l'accentuation régulière sur les syllabes paires à l'intérieur du poème, déplace l'accent fort à plusieurs reprises sur la quatrième syllabe (vers 3, 6, 7, 9 et 10), ce qui s'explique peut-être par des raisons métriques. Gorostiza utilise la variété métrique propre à la poésie moderne avec, en particulier, un vers de quatorze syllabes aux hémistiches irréguliers (un heptasyllabe oxyton et un octosyllabe), l'hexasyllabe qui reviendra dans « Muerte sin fin », et les deux vers 4 et 5 qui en fait peuvent se compléter, formant un heptasyllabe, ce qui résout l'hésitation entre deux lectures de la métrique du vers. Ces formes métriques variés altèrent la rigidité de l'accent fort à la sixième syllabe et exigent une réorganisation de l'accentuation interne du poème.

La rime est aussi transformée. En fin de vers, elle est presque absente. Il n'y a qu'une rime consonante entre le nom la « golondrina » et le nom du poète, « Cetina ». Puis, une rime assonante de ces deux vers et « podrían » – d'ailleurs, le texte de la première édition de 1927 est « pudieran »⁷²⁵ ; cette rime assonante n'existait pas dans l'intention initiale du poète. Enfin, la répétition de l'adjectif « serenos » en position rimique (à deux reprises), comme dans le madrigal de Cetina, ce qui réaffirme le lien avec Cetina. Gorostiza ne tient pas à maintenir une rime consonante. La rime est déplacée au profit de la rime interne et des allitérations, comme dans la répétition initiale de « claros » aux deux premiers vers (mot qui, d'ailleurs, est issu du madrigal de Cetina).

Ces répétitions sont structurantes. La première édition de 1927, pour le v. 5, indiquait : « Tan serenos ». Ce qui met en évidence que cette répétition de « claros » et « serenos » structure le poème : après le premier vers, « Ojos claros, serenos », repris de Cetina, au v. 2 « Tan claros... » initie un tercet (en 1927, d'ailleurs, « aire » est suivi d'un point) ; avec « Tan serenos », au v. 5,

⁷²⁴ Cf. José GOROSTIZA, *Poesía y poética* [1988], Nanterre, ALLCA XX, Colección Archivos, 1996, p. 50.

⁷²⁵ *Id.*

ensuite, commence un nouveau tercet ; avec « Dan ganas... », au v. 8, commence le tercet final du poème.

Il faut souligner aussi une allitération forte sur le « o » au v. 6 : « como los ojos de José dormidos », qui, à travers la voyelle ouverte « o », renvoie au nom « ojos ». Une rime interne entre « huella » et « cisterna » (v. 3 et 7), qui rapproche l'espace vide laissé par le passage d'un oiseau de l'espace humide d'une citerne (espace qui est en fait à nouveau l'œil, où reposent les larmes). On peut considérer aussi l'adverbe « secretamente » (v.), qui abrite une double accentuation à travers le suffixe adverbial (« secreta » + « mente ») ; « secreta » participe ainsi de la rime interne, et renforce le sens de ce qui n'est plus (« huella »). Gorostiza, donc, se rapproche du madrigal de Cetina par la construction interne du poème, en délaissant la rime en fin de vers au profit de la rime interne.

Le madrigal est une forme brève, par laquelle Gorostiza reconnaît dans sa poésie une continuité formelle entre la poésie de la Renaissance et les nouvelles ressources du vers moderne. Comme nous le verrons pour « Muerte sin fin », Gorostiza explore différents vers impairs, et la rime de fin de vers n'apparaît plus comme forme constitutive du vers. Cela, tout en respectant une facture précise qui se manifeste dans la fermeté des accents intérieurs ainsi que par la régularité du vers impair. Et cela, tout en tirant grand profit de la rime interne et des allitérations, sans exclure la répétition de certains mots, avec un effet de limpidité qui permet d'éviter, alors que le sens est dense, une saturation du lexique. Gorostiza, dans « Muerte sin fin », profitera de l'effet musical propre aux répétitions de mots et de sons.

En somme, l'alternance d'hendécasyllabes et d'heptasyllabes est caractéristique de la silve, mais aussi d'autres genres, comme la « estancia », la « canción » et le madrigal – ce dernier nous ayant permis d'entamer le dialogue avec la poésie de José Gorostiza. La silve en espagnol prend son essor à partir de l'influence latine et italienne propre à la Renaissance. Mais elle se révèle bientôt d'une forte vitalité dans la péninsule ibérique, constituant un genre d'une spécificité bien distincte, notamment dans la période baroque.

B. La silve baroque espagnole

Bien que née en Italie, dans sa conception en langue romane naît en Italie, la silve prend finalement son plus fort élan parmi les poètes espagnols. Somme toute, il est possible d'affirmer qu'il s'agit d'un phénomène poétique proprement espagnol. Au début du XVII^{ème} siècle, elle apparaît dans les classifications des vers des publications hispaniques et devient d'une forte importance, comme on peut le percevoir dans la poésie de Quevedo, Rioja et Góngora.

1. Naissance de la silve métrique espagnole

Au début du XVII^{ème} siècle, la silve apparaît fréquemment dans les recueils espagnols. Ou, dans tous les cas, le mot « silva » y est utilisé. En fait, vers 1600, et jusqu'en 1613 (année de publication des *Soledades*), le mot désigne des manifestations variées. Il ne faut jamais perdre de vue qu'un mot désigne ce que chaque utilisateur désire traduire en langage, et en peut être réduit à un sens univoque. Le signifié peut rester stable, tandis que le signifiant ne cesse d'évoluer, créature de langage vivante par l'usage qu'en font les langues vivantes. Le mot « silva » attire donc des signifiants divers.

Après les hésitations des premières années, finit par se fixer ce que l'ensemble de la critique désigne comme « silve métrique ». Cette silve présente une prépondérance des hendécasyllabes qui, en moyenne, se manifeste par une proportion de trois quarts d'hendécasyllabes pour un quart d'heptasyllabes, selon l'étude de Hernando, Redondo et Martínez sur un total de quatre-vingt-onze silves baroques.⁷²⁶

Quant aux sources, Montero et Ruiz citent notamment deux recueils manuscrits dans lesquels la silve a une présence manifeste. D'abord, le codex *Flores de poetas*, poèmes recueillis par Juan Antonio Calderón vers la fin de 1611, avec onze silves métriques, dont quatre de Quevedo. Ensuite, le manuscrit 3888 de la Bibliothèque Nationale de Madrid, avec des silves recueillies par Juan de Fonseca vers 1615, dont onze de Francisco de Rioja.⁷²⁷ Sans nous étendre sur les autres sources pour l'étude de la silve baroque espagnole, notons surtout que, dans ce début du XVII^{ème}

⁷²⁶ Teresa HERNANDO CANO, Eva REDONDO ECIJA, Francisco MARTÍNEZ RUIZ, « *Selectae silvae*: pequeño muestrario de un gran laberinto », in : Begoña LÓPEZ BUENO, *op. cit.*, p. 57-86.

⁷²⁷ Juan MONTERO DELGADO, Pedro RUIZ PÉREZ, *op. cit.*, p. 27.

siècle, le mot « silve » désigne surtout une forme métrique caractérisée par une liberté de composition. Comme le signale Eugenio Asensio :

Lo que en 1608 todavía designaba, al igual que en Estacio y Quintiliano, un poema de ocasión dictado por el calor de la producción y realizado con espontaneidad improvisada, ya antes de 1614 pasa a significar un género prosódico nuevo, un esquema versificatorio cuya libertad de movimientos altera los rumbos de la poesía [...]. La vía nueva de la silva métrica ofrece una fácil transición a una poesía ya lírico-descriptiva, ya reflexiva, ya narrativa, ya didáctica, que transformó y enriqueció el Parnaso.⁷²⁸

La silve apparaît aussi dans le théâtre baroque espagnol. Elle est utilisée tant par Lope que par Calderón. En fait, la silve s'est fortement répandue dans la poésie espagnole. On la retrouve, pour citer un exemple connu, dans la *Gatomaquia* (1634) de Lope, chef d'œuvre du poème épique parodique, avec 2802 vers, dont 30% d'heptasyllabes. Les sept parties du poème explicitent qu'elles sont composées en silve métrique – elles se nomment « Silva Primera », « Silva Segunda » et ainsi de suite. Elles se composent chacune de quelque 400 vers hendécasyllabes et heptasyllabes librement alternés dans des strophes irrégulières. La forme métrique et strophique est donc explicitement reconnue comme silve par le titre même des parties.

En fait, vers 1613 la silve représente deux versants thématiques. D'abord, des compositions épigrammatiques ou panégyriques, dont les divergences sont telles qu'elles ne peuvent constituer un genre proprement indépendant. Ensuite, les compositions à caractère descriptif, plus cohérentes comme ensemble et liées à la poésie de la solitude. Les premières sont liées par leur forme métrique (silve métrique), les secondes constituant vraiment un genre, la « silve-solitude » instaurée par Góngora.⁷²⁹ Les premières, ainsi, ne conforment pas des recueils de silves – sauf pour le cas de Quevedo, comme le propose Eugenio Asensio.

Quant aux traités de l'époque, pour Rico et Gómez la première identification de la silve métrique correspond à un poème rédigé par Rodrigo Caro, dans sa *Relación de las antigüedades y excelencias de la villa de Utrera*, écrite avant 1622. Caro « identifica la silva como un paradigma métrico que por su libertad permite traducir textos clásicos y de otras lenguas sin las estrecheces de

728 « Un Quevedo incógnito. Las *silvas* », in : Eugenio ASENSIO, *op. cit.*, p. 153.

729 Juan MONTERO DELGADO, Pedro RUIZ PÉREZ, *op. cit.*, p. 50.

las estrofas castellanas. »⁷³⁰ Il faut rappeler aussi l'importance de la *Rhytmica* de Caramuel, de 1665, qui légitime la caractérisation métrique de la silve.⁷³¹

Ce que toutes les définitions reconnaissent systématiquement dans la silve est son caractère libre. D'où la définition du dictionnaire des *Autoridades* (publié entre 1726 et 1739) : « Sylva, en la poesía es la composición métrica que sale como de un golpe, y de un impulso del furor poético, sin mucha meditación ni cuidado, cuyos versos son voluntarios. »⁷³² Cette définition relie la poésie latine à la volonté baroque de liberté du génie créateur.

Dans un premier temps, la définition de la silve métrique n'implique pas encore la question des strophes et de la rime. Celles-ci peuvent être régulières ou non. Ce qui définit la silve métrique avant tout c'est justement la question métrique. Ainsi s'est constituée « la libérrima “silva”, exenta de todo corte simétrico », selon l'expression de Méndez Plancarte.⁷³³

Intéressons-nous maintenant à ces premières silves métriques, et en particulier au projet de Quevedo, en analysant, dans le même mouvement, les silves métriques de Rioja.

2. Les silves de Rioja et de Quevedo

La silve métrique connaît son plus grand renom, dans ce début du XVII^e siècle, avec les poèmes de Rioja et de Quevedo. À ce stade de l'évolution de la silve, la description et l'apostrophe restaient présentes. Les silves de Rioja, quant à elles, présentent une dominante heptasyllabique, ce qui nous mène à entamer une réflexion sur l'articulation des heptasyllabes unis sans ordre préétabli aux hendécasyllabes.

a) Rioja : descriptions heptasyllabiques

Signalons tout d'abord, brièvement, le rôle de Francisco de Rioja (1583-1659). Ses onze silves, achevées en 1615, constituent une référence, car elles présentent de façon claire la

730 José RICO GARCÍA, Alejandro GÓMEZ CAMACHO, *op. cit.*, p. 87.

731 *Ibid.*, p. 104.

732 *Ibid.*, p. 107.

733 Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *El sueño*, México, UNAM, 1989, p. XLII.

construction rythmique en strophes libres. Dans son édition des silves de Rioja, Begoña López Bueno les divise en deux groupes : les silves I à V, proches du ton moral d'Horace ; les silves VI à XI, dans l'esprit du *carpe diem*, par leurs descriptions du printemps et de fleurs rayonnantes, mais aussitôt fanées.⁷³⁴

Les silves de Rioja, comme celles de Quevedo, ont pour marque distinctive l'utilisation de l'apostrophe, qui implique en même temps la présence de l'énonciateur – et donc d'un « je lyrique », d'une première personne, confondue par l'effet du poème avec le poète lui-même.

Notons une singularité de Rioja : son utilisation des heptasyllabes. Par exemple, la silve « Al clavel », avec 43 vers, présente 72% d'heptasyllabes – et sept vers non rimés. Aussi, la silve « A la pobreza », avec 69% d'heptasyllabes dans ses 94 vers. Les autres silves de Rioja ont un pourcentage d'heptasyllabes moins dominant. Par exemple, la silve « A la arbolera », avec 44% sur 61 vers, et la silve « A la rosa », avec 38% d'heptasyllabes sur 31 vers.⁷³⁵

Les silves de Rioja sont proches de celles de Quevedo qui, en fait, travailla la silve de longues années, constituant un ensemble ambitieux.

b) Les silves de Quevedo : un ensemble varié

Comme le démontre Eugenio Asensio⁷³⁶, Quevedo programma tout au long de sa vie la composition d'une série de silves. Asensio en reconnaît trente et un au total, qui furent publiées dans *Las tres musas últimas*. Cet ensemble de silves équivaut presque trente deux silves publiées par Stace dans *Silvae*.⁷³⁷ González de Salas, éditeur de Quevedo en 1670, réunit des silves et des « canciones », montrant ainsi le lien direct de la silve avec des formes comme la « estancia » et le madrigal.

Soulignons la silve de Quevedo « El sueño », qui correspond en fait à la preprise et à l'amplification en 93 vers d'une silve stacienne, « Somnus », de 19 vers.⁷³⁸ Dans la silve de Quevedo les heptasyllabes sont nombreux (31%). Il y a de nombreux vers « pareados » et des vers à

⁷³⁴ Francisco de RIOJA, *Poesía*, éd. de Begoña LÓPEZ BUENO, Madrid, Cátedra, 1984.

⁷³⁵ Cf. Teresa HERNANDO CANO, Eva REDONDO ECIJA, Francisco MARTÍNEZ RUIZ, *op. cit.*, p. 57-86.

⁷³⁶ « Un Quevedo incógnito. Las *silvas* », in Eugenio ASENSIO, *op. cit.*, p. 13-48.

⁷³⁷ Cf. STAZIO, *Le selve*, éd. bilingue latin-italien, Milan, Oscar Mondadori, 2006.

⁷³⁸ *Ibid.*, p. 292.

rime « abrazada » et « alterna ». Quelques vers sont non rimés.⁷³⁹ Le « sueño » de Quevedo correspond ainsi à la silve métrique, et suit la liberté dans la strophe (en ce cas, le poème se compose d'une seule strophe) et la rime. Pour Crosby, le choix de cette forme par Quevedo répond avant tout à un besoin de liberté dans la composition : « Dicha libertad, mucho más moderna que las normas rigurosas del Renacimiento, se nota en la rima, en la alternación sin orden de versos de once y siete sílabas, y en la marcada diversidad de la medida y extensión de las oraciones. »⁷⁴⁰

« El sueño » est une amplification directe de la silve « Somnvs » de Stace, la quatrième silve du livre V de ses *Silvae*.⁷⁴¹ Il est possible que la silve « El sueño » de Quevedo (comme la silve de Stace) ait pu servir comme inspiration thématique pour Sor Juana lors de la rédaction de son « Primero Sueño ». En même temps, alors que dans « Primero Sueño » la liberté formelle de la silve permet de retranscrire en vers la confusion propre du rêve, dans le poème de Quevedo (comme dans celui de Stace) il est question des difficultés pour dormir. Quevedo prie le rêve de lui donner son « olvido manso »⁷⁴², alors que « Primero Sueño » fait un récit prolongé de l'assoupissement naturel de toutes les créatures.

Par ailleurs, les silves de Quevedo incluent des poèmes en mètres variés autant que des silves métriques. En ce sens, Eugenio Asensio signale que certaines compositions auxquelles Quevedo donna le nom de silves ne correspondent pas à des silves métriques. Asensio propose de les regrouper comme « silves staciennes ». ⁷⁴³ Les silves de Quevedo ne sont pas forcément métriques : la silve, sous la plume de Quevedo, n'acquière pas une forme fixe, et reste liée au modèle latin.

Ceci étant, Quevedo associe la silve à des sujets personnels, comme la mélancolie, tel qui le commente dans une lettre de 1624 : « Yo volveré por mi melancolía con las silvas, donde el sentimiento y el estudio hacen algún esfuerzo por mí ». ⁷⁴⁴ Pour Crosby : « También corresponden a la referida expresión poética de las silvas ciertos motivos dolorosos e íntimamente personales ». ⁷⁴⁵

⁷³⁹ Teresa HERNANDO CANO, Eva REDONDO ECIJA, Francisco MARTÍNEZ RUIZ, *op. cit.*, p. 61.

⁷⁴⁰ Cette amplification de Quevedo est amplement étudiée dans : James O. CROSBY, Lía SCHWARTZ LERNER, « La silva *El sueño* de Quevedo: génesis y revisiones », *Bulletin of Hispanic Studies*, 63, 1986, p. 11-24.

⁷⁴¹ *Id.*

⁷⁴² Note à : Francisco de QUEVEDO, *op. cit.*, p. 502.

⁷⁴³ « Un Quevedo incógnito. Las *silvas* », in Eugenio ASENSIO, *op. cit.*, 331 p. L'article fut publié pour la première par *Edad de Oro*, 2, 1983, p. 13-48.

⁷⁴⁴ Lettre de Quevedo à Juan de la Sal, Évêque de Bona, 17 juin 1624. Citée dans : Francisco de QUEVEDO, *op. cit.*, p. 502.

⁷⁴⁵ *Ibid.*, p. 502.

Ceci, nous le verrons aussitôt, revient dans les *Soledades* de Góngora à travers un sentiment de solitude ou de nostalgie.

En somme, la silve implique dans ce début du XVII^{ème} siècle une variété de formes. Il faut surtout souligner que ce modèle n'est pas fixé et qu'il participe d'un rééquilibrage des formes métriques. La silve est une forme propre à l'expérimentation. En tant que forme en construction, elle est utilisée par les poètes qui cherchent à innover les formes traditionnelles. Ce qui est à mettre en relation avec le fait que la silve soit peu présente dans les traités de métrique baroques.⁷⁴⁶ Comme le signalent Montero et Ruiz, « la especificidad de la silva, como forma métrica, en el conjunto de realizaciones genéricas es precisamente la de no ocupar un lugar concreto dentro del conjunto, sino la de extenderse por todas las casillas del sistema de géneros. »⁷⁴⁷ La silve a été traitée en tant que forme métrique avec des thématiques caractéristiques, mais qu'elle représente aussi, notamment par le poids des *Soledades*, un genre poétique.

3. La « silve-solitude » de Góngora

Les *Soledades* de Góngora proposent un modèle nouveau, rarement suivi, vue sa difficulté. Nous nous centrerons sur son analyse pour aborder ensuite l'influence des *Soledades* dans un de ses rares continuateurs, « Primero Sueño », et pour relier ces poèmes à « Muerte sin fin ».

Tout d'abord, il faut remarquer que Góngora, avec les *Soledades*, propose un poème à ce point surprenant qu'il est désigné comme un genre nouveau. Ce genre, la « silve-solitude », a été explicité et nommé par Nadine Ly en 1985.⁷⁴⁸ Cette définition de la silve en tant que genre souligne la spécificité des *Soledades* gongorines en contraste avec les silves de Rioja et de Quevedo.

La silve de Góngora est d'une étendue considérable : il reprend la forme métrique⁷⁴⁹ de la silve, mais il étend ses dimensions jusqu'à un total proche de mille vers pour chacune des *Soledades*.

⁷⁴⁶ Cf. « La silva en las preceptivas y tratados españoles del Barroco y del Neoclasicismo », in : Begoña LÓPEZ BUENO, *op. cit.*, 1991.

⁷⁴⁷ Juan MONTERO DELGADO, Pedro RUIZ PÉREZ, *op. cit.*, p. 44.

⁷⁴⁸ Nadine LY, *op. cit.*, p. 7-42.

⁷⁴⁹ Nous ne nous attarderons pas sur la question métrique dans les *Soledades*, car nous avons suffisamment traité de ce sujet déjà en analysant la silve métrique.

Comme le précise Robert Jammes⁷⁵⁰, on connaît trois autres silves de Góngora : « Por este culto bien nacido Prado » (1612), « Perdona al remo, Lícidas, perdona » (1615) et « Generoso mancebo » (1626). Mais ce sont les *Soledades* qui nous intéressent, car elles ont permis par la suite la formulation d'un genre. Nous verrons combien « Primero sueño » et « Muerte sin fin » y sont associés. Cela, en rapport à l'absence du « je lyrique », à la vision des *Soledades* en tant que nostalgies et par rapport à la structuration en rapport à la rime.

a) Identification et caractérisation générale de la silve-solitude

Au XVII^{ème} siècle, les *Soledades* ne sont pas systématiquement reconnues comme une silve. Le mot « silve » est utilisé dans les *Advertencias para la inteligencia de las Soledades de don Luis de Góngora* de Almansa y Mendoza en référence à Stace, toujours, en rapport à l'indétermination du sujet – Almansa y Mendoza relie le poème, dans une lecture aristotélicienne, au dithyrambe.⁷⁵¹ La question métrique n'est pourtant pas prise en compte. Mendoza insiste aussi sur le caractère descriptif du poème, en rapport avec Stace encore.

La critique moderne voit sans conteste un genre nouveau dans les *Soledades*. Ce genre est caractérisé par Montero et Ruiz par les marques suivantes : d'abord, par l'extension, avec différentes parties, constituant parfois un livre complet ; ensuite, par la thématique, descriptive (de la nature ou de l'art) ; ensuite, par l'absence d'une narration explicite ; enfin, par une rhétorique et un style savant (« culteranos »).⁷⁵² Montero et Ruiz en concluent que :

La ausencia de valor programático expreso se presenta como el principio rector del género, lo que entronca con la edad barroca, al tiempo que le da un tono de modernidad y autonomía poética. Por esta ausencia se opone a los géneros neoclásicos (odas, elegías, sátiras y epístolas), al petrarquismo y a la égloga renacentista, de la que supone una suerte de contragénere. Con ellos entra en conflicto en su definición axiológica y su ubicación en el sistema genérico vigente.⁷⁵³

⁷⁵⁰ Robert JAMMES, « Introducción » à Luis de GÓNGORA, *Soledades*, Madrid, Castalia 1994, p. 144.

⁷⁵¹ José Manuel RICO GARCÍA, Alejandro GÓMEZ CAMACHO, *op. cit.*, p. 98.

⁷⁵² Juan MONTERO DELGADO, Pedro RUIZ PÉREZ, *op. cit.*, p. 50.

⁷⁵³ *Ibid.*, p. 51.

Il faut noter aussi que les *Soledades* de Góngora impliquent une rupture de genre, en ce qu'elles présentent une forme propre au genre épique avec un développement lyrique. Les frontières entre l'épique et le lyrique sont confondues.

Dans son article incontournable sur les silves de Quevedo, Eugenio Asensio mentionne par deux fois l'existence d'autres silves-solitudes, sans les nommer, malheureusement. Begoña López Bueno, dans sa présentation de l'ouvrage collectif *La silva*, considère qu'en fait il n'y a que deux continuateurs de silvas-solitudes, *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos* de Soto de Rojas et « Primero sueño ». Elías L. Rivers mentionne aussi la silve gongorine de Agustín de Salazar y Torres, « Soledad a imitación de las de don Luis de Góngora »⁷⁵⁴, qui décrit l'arrivée du jour. Montero et Ruiz, par leur dimension (qu'ils associent au genre épique par le sujet, le ton et les recours rhétoriques), rajoutent aux silves « descriptives » de Góngora, Sor Juana et Soto de Rojas la « Silva » de Colodrero Villalobos, une silve de Francisco Calderón Ocampo (publiée dans *Dulce Miscelánea*)⁷⁵⁵, « Ocios de la soledad » de Polo de Medina,⁷⁵⁶ les « Silvas de todo el año » de Ginovés et « Las cuatro estaciones del día » de Agustín de Salazar y Torres.⁷⁵⁷ Le genre des « silves-solitudes » n'est donc que très peu imité, et pour cause : il implique des difficultés de composition extrêmes.

D'un point de vue métrique, le pourcentage des heptasyllabes pour les « Solitudes », « Primero Sueño » et « Paraíso cerrado » est plus présent que dans l'ensemble des silves métriques. Ces dernières ont en moyenne 25% d'heptasyllabes. La « Soledad primera » a 34,5% d'heptasyllabes sur 1091 vers et la « Soledad segunda » 28% sur 979 vers. « Paraíso cerrado » comporte 29% d'heptasyllabes sur 1652 vers. Enfin, « Primero Sueño » a 33% d'heptasyllabes sur 975 vers.⁷⁵⁸ La « Silva » de Calderón Ocampo ne présente que 16% d'heptasyllabes sur 921 vers.

En dehors de la question métrique, la « silve solitude » se caractérise aussi par l'énonciation.

⁷⁵⁴ Agustín de SALAZAR Y TORRES, *Cythara de Apolo*, 1681, p. 34-38.

⁷⁵⁵ « Silva de las tres fiestas grandiosas que a los desagrazios del Santísimo Sacramento se hicieron en la noble y antigua parroquia del señor Santiago de la ciudad de Málaga, en el mes de Enero del año de 1600 », *Dulce miscelánea de versos latino y castellanos, elegías, emblemas y jeroglíficos, divinos y humanos, a varios asuntos*, Málaga, 1639.

⁷⁵⁶ Juan MONTERO DELGADO, Pedro RUIZ PÉREZ, *op. cit.*, p. 47.

⁷⁵⁷ *Ibid.*, p. 51.

⁷⁵⁸ Teresa HERNANDO CANO, Eva REDONDO ECIJA, Francisco MARTÍNEZ RUIZ, *op. cit.*, p. 66-67 et 75.

b) L'absence du « je lyrique »

Le « je lyrique » n'est pas explicite dans les *Soledades*. Ceci est à mettre en relation avec le nom du poème. Il faut remarquer, en ce sens, la relation entre le genre et le nom du poème. Comme le signale Salcedo Coronel en 1636, déjà : « Presumo que don Luis quiso, que a esta voz, *silva*, correspondiese a *soledad*, en nuestra lengua, y no impropriamente, pues si la *silva* significa en castellano selva, o bosque, ¿qué cosa más solitaria? »⁷⁵⁹ Vossler, surtout, souligne ceci en affirmant que la silve « es el metro preferido por la poesía de la soledad en el siglo XVII »⁷⁶⁰.

Ainsi, une première caractéristique fondamentale de la « silve solitude » est que le « je lyrique » n'apparaît presque pas et la troisième personne connaît un usage narratif.

Dans les *Soledades*, il faut détacher également la dédicace au duc de Bejar du reste du poème : dans ses trente sept vers, cette dédicace correspond à la forme métrique et strophique de la silve, mais l'énonciation est à rapprocher de l'apostrophe, ce qui diffère clairement du reste du poème et est à rapprocher plutôt de la notion traditionnelle de la silve. Le reste du poème se caractérise par l'absence du « je ». Cette notion d'absence est fondamentale. L'absence de compagnie c'est la solitude.

Dans « Primero sueño », le « je lyrique » est presque complètement absent. Nous y reviendrons. Cette absence du « je lyrique » au cours du poème est à associer avec le fait que la « solitude », dans les « silves solitude », est conçue comme une nostalgie.

c) Les *Soledades* en tant que nostalgies

Dans l'introduction de sa très riche édition des *Soledades* de Góngora, Robert Jammes tente une définition du titre du poème. En partant du *Antídoto* de Jáuregui, qui dénonce une incohérence dans le titre, car le héros y apparaît entouré d'une foule de personnages, Jammes rappelle que, quoique cela est vrai, le héros appréhende la réalité par le voile de la nostalgie :

Aquí está, en definitiva, el mayor acierto de Góngora al planear su poema: el no habernos presentado directamente las serranas, la boda, los juegos, la ría, la pesca, etc., sino por

759 GARCÍA SALCEDO CORONEL, *Las Soledades comentadas*, Madrid, 1636, cité par : José RICO GARCÍA, Alejandro GÓMEZ CAMACHO, *op. cit.*, p. 102.

760 Karl VOSSLER, *La soledad en la poesía española*, Madrid, *Revista de Occidente*, 1941, p. 98.

mediación de un espectador melancólico, tanto más sensible a estos encantos cuanto que sus ojos los contemplan a través de un velo de nostalgia.⁷⁶¹

Il s'agit donc de comprendre le mot « solitude » en tant que nostalgie de quelque chose. Nous reviendrons ensuite sur ce point en rapport à « Primero Sueño » et « Muerte sin fin ». Jammes rappelle aussi que le plan de Góngora pour les quatre *Soledades* devait rapprocher le héros d'une solitude géographique, en allant des champs et des rives vers des forêts (*selvas*) et des terres désertées.

En ce même sens, la silve-solitude *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*, de Soto de Rojas, décrit des jardins, sans le moindre besoin d'hommes dans cet univers.

Cette nostalgie est liée à un vagabondage sans but précis. Ce vagabondage se traduit poétiquement par des vers, eux aussi, sans un plan précis, se constituant librement, en accord avec l'errance du personnage de Góngora. En effet, la « silve-solitude » se caractérise aussi par une utilisation apparemment non structurée de la forme. Attardons-nous d'abord dans une analyse du rôle de la rime, pour mieux comprendre l'organisation des *Soledades* – ce qui nous permettra par la suite de mieux comprendre la structure de « Primero Sueño » et « Muerte sin fin ».

d) La structuration des *Soledades* par la rime

Les *Soledades* ont été accusées de désordre. Cette attaque trouve son origine en partie par l'organisation libre de la rime gongorine.

Les quatre silves de Góngora ne comportent jamais de vers à rime orpheline. De ce point de vue, le souci de structuration de la silve est plus énergique de la part de Góngora que de la part de Sor Juana ou de Gorostiza. Mais ceci sous-entend aussi et surtout un fort attachement à la musicalité : le caractère poétique de Góngora est d'abord esthétique (musical), alors que Sor Juana et Gorostiza utilisent la liberté de la silve pour formuler des idées. Góngora est un poète foncièrement sensuel, alors que Sor Juana et Gorostiza sont des poètes avec un caractère intellectuel plus marqué.

Revenons à la structure des *Soledades*. Jammes nuance l'idée de la structuration du poème par les rimes, en rappelant que celles-ci peuvent avoir jusqu'à neuf vers d'écart, et même

⁷⁶¹ Robert JAMMES, « Introducción » à Luis de GÓNGORA, *Soledades*, Madrid, Castalia, 1994, p. 64.

quatorze.⁷⁶² Dans ces cas, la rime devient une suggestion – un souvenir – plus qu’une présence constante : « a la música de las rimas tradicionales (pareadas, cruzadas, abrazadas, etc.), Góngora quiso añadir un discreto y sutil contrapunto, hecho de sonoridades menos perceptibles, de vibraciones intermitentes y lejanas ».⁷⁶³ Jammes rajoute ensuite qu’il s’agit de « un fluir mélodico ininterrumpido, resonancias atenuadas sobre las cuales destacan los acordes de consonantes más sonoros, pero no tanto que lleguen a borrar la armonía refinada que está detrás... »⁷⁶⁴

Par ailleurs, Jammes insiste encore sur l’importance d’une utilisation appropriée de la rime. Une rime consonante trop présente peut se révéler gênante, alors qu’une rime maniée avec subtilité fait preuve de finesse esthétique et de précision :

Esta tendencia –tan moderna– a moderar los efectos de la rima, a evitar lo que Jáuregui había llamado, antes de que se escribieran las *Soledades*, “el porrazo del consonante”, implica no sólo una concepción nueva del poema –de esa forma poética nueva que es entonces la silva–, sino también una actitud muy precisa, y sin duda nueva entonces, del lector: es necesario aguzar el oído, para percibir en su totalidad esta armonía compleja, con sus tenues sonoridades lejanas.⁷⁶⁵

Pour Jammes, Góngora peut aussi chercher par ce procédé des effets liés à la narration : la rime est espacée, par exemple, dans la « Soledad Segunda » (vers 418 à 511), dans une scène où apparaît une pêcheuse : « los intervalos consonánticos van creciendo: hay entonces entre rima y rima la misma distancia, el mismo trayecto complicado (porque se entrecruzan unas con otras) que entre la pescadora en su barco y el pez que huye. »⁷⁶⁶ La rime se montre ainsi une ressource fondamentale pour structurer un poème. En ce sens, nous verrons à présent comme se structurent les *Soledades*.

e) La fragmentation d’un poème de grande envergure

Il faut noter d’emblée que les *Soledades*, par leur envergure, impliquent différentes variantes stylistiques. La « Soledad primera », déjà, inclut : « el encomio dedicatorio (vv. 5-37), la

⁷⁶² *Ibid.*, p. 144 et 150.

⁷⁶³ *Ibid.*, p. 154.

⁷⁶⁴ *Ibid.*, p. 154-155.

⁷⁶⁵ *Ibid.*, p. 155.

⁷⁶⁶ *Ibid.*, p. 152.

oda moral (vv. 94-135), el epigrama elegíaco (vv. 212-221), la oda histórico-moral (vv. 366-502), el epitalamio a modo de canto amebio (vv. 767-844), el himno votivo (vv. 893-943). »⁷⁶⁷ Nous retrouverons cette question de la fragmentation stylistique en analysant « Muerte sin fin ».

À partir de cette diversité, on peut penser à l'églogue comme modèle des *Soledades*. Ainsi, les *Soledades* utilisent le lien précédent de la silve avec le genre bucolique, ainsi qu'une forme métrique qui pose les bases pour la naissance de divers genres lyriques.

Mais la question structurelle concerne surtout le système strophique. Le choix de la silve, de la part de Góngora, entraîne des conséquences non négligeables : le poème est voué à transmettre une impression de désordre, car les strophes sont irrégulières. Comme le précise Elías L. Rivers : « Me parece que debemos relacionar directamente la silva métrica con los prolongados meandros de la sintaxis: como no hay estrofas, tampoco hay límites marcados para las frases y oraciones. »⁷⁶⁸

Ce risque est compensé par les avantages que présente la silve, grâce à ses libertés de composition : il s'agit d'une forme qui peut se reconstruire à chaque fois toute différente. Et qui peut aspirer à s'adapter au dense fil de la pensée, à travers des phrases sans une fin préétablie. Ces caractéristiques nous rapprochent vivement de « Primero Sueño », poème qui exploite la liberté de la silve pour dévoiler progressivement, avec un apparent désordre, les images qui visitent la pensée lors du rêve.

En somme, la silve baroque espagnole naît comme une adaptation des tentatives italiennes. Elle connaît pourtant un tel succès dans la péninsule ibérique, qu'elle devient un genre proprement espagnol. Elle est liée au triomphe de la silve métrique, qui fixe l'alternance des heptasyllabes et des hendécasyllabes. Les silves de Rioja et de Quevedo constituent l'exemple le plus complet d'une volonté de construction de recueils de silves. Ces silves sont brèves et utilisent, en référence à Stace, l'apostrophe et la description. Par la suite, en 1613, la « Primera Soledad » altère la vision de la silve. Un genre naît de cet admirable exemple, tout en étant un genre peu cultivé, car très exigeant. Les *Soledades* de Góngora proposent une silve d'une vaste envergure, avec presque mille vers, où le « je lyrique » est absent : les « silves-solitudes » sont une nostalgie d'un monde perdu. En outre, Góngora propose une structuration complexe du poème à travers une rime irrégulière et à travers des procédés de fragmentation. D'un point de vue formel, l'influence des *Soledades* pour la composition de « Primero Sueño » est évidente. Voyons donc maintenant comment Sor Juana interpréta à sa façon la « silve-solitude ».

767 Juan MONTERO DELGADO, Pedro RUIZ PÉREZ, *op. cit.*, p. 37.

768 Elías L. RIVERS, « “Soledad” de Góngora y “Sueño” de Sor Juana », in : <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/24627285545040498976613/p0000001.htm>.

C. La silve de Sor Juana : singulière imitation, singulière rénovation

Le Baroque est une époque d'expérimentation poétique. Les formes, héritées notamment du modèle italien, prennent leur propre force dans la tradition hispanique. Les auteurs tiennent à démontrer qu'ils maîtrisent les formes au point de pouvoir les modifier tout en restant dans la tradition. Sor Juana Inés de la Cruz s'essaya à un grand nombre de formes métriques, dont la silve, forme qui représentait un laboratoire d'idées pour divers auteurs baroques. « *Primero Sueño* » est, de toute évidence, rattaché à la tradition de la silve.

Nous étudierons à présent les liens entre « *Primero Sueño* » et le style de Góngora, ainsi que les résultats obtenus par Sor Juana en adaptant la « silve solitude » à son propre style. Nous analyserons ensuite une deuxième silve de Sor Juana, un « *Epinicio* ».

1. La dense « selva » baroque de vers

Sor Juana a utilisé une foisonnante variété de formes métriques. Elle est douée d'une débordante virtuosité qui lui permet d'en revivifier certaines. Citons Linda Egan : « sor Juana practicó –y aun rejuveneció y mejoró al imitarlas– las convenciones artísticas de su momento. En ese terreno es, como la califica Antonio Alatorre, el artífice barroco por antonomasia »⁷⁶⁹. Octavio Paz en arrive même à affirmer que l'œuvre de Sor Juana es « mero ejercicio, alarde y exhibición de maestría »⁷⁷⁰. Pour Alfonso Reyes :

las características de Sor Juana en la poesía lírica son la abundancia y la variedad, no menos que el cabal dominio técnico en todas las formas y los géneros. El oficio nunca deja que desear. Silvas, liras, sonetos, romances, redondillas, villancicos, loas y tonadas son de una factura que acusa, por una parte, el enriquecimiento acumulado durante siglos

769 Linda EGAN, « Juana Inés: bajo “la perfección del arte” », *Literatura Mexicana*, Vol. II, n.2 (1991), Mexico, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, p. 311.

770 Octavio PAZ, *Sor Juana Inés de la Cruz o las Trampas de la Fe*, Mexico, FCE, 1983 (3ème éd.), p. 370.

por la poesía española, y por otra, el dón de Sor Juana, dón que es también imperiosa necesidad de versificar según ella lo ha confesado.⁷⁷¹

Comme exemple de cette débordante capacité de versification, Alfonso Reyes cite aussi une innovation métrique: « Y todavía nos ofrece novedades como esos decasílabos de esdrújulo (por ejemplo, el retrato de la Condesa de Paredes), que merecen llamarse versos sorjuaninos. »⁷⁷² Reyes cite implicitement un *romance* de Sor Juana, qui commence avec la strophe suivante, où l'on reconnaît la présence de proparoxytons au début de chaque vers :

Lámina sirva el Cielo al retrato,
Lísida, de tu angélica forma:
cálamos forme el Sol de sus luces;
sílabas las Estrellas compongan.⁷⁷³

Le poème s'étend sur un total de dix-sept strophes, qui complètent soixante huit vers, et donc soixante huit mots proparoxytons initiaux.

Par ailleurs, on retrouve dans le titre même de la première publication de la nonne, un éloge de sa variété formelle et thématique : *Inundación Castálida* [...]. *Que en varios metros, idiomas, y estilos, Fertiliza varios assumptos: con elegantes, sutiles, claros, ingeniosos, útiles versos.*⁷⁷⁴ On retrouve ensuite, dans les œuvres posthumes de Sor Juana, cette note de l'éditeur, introduisant une série de poèmes dédiés à la mort de la nonne : « como Sor Juana Inès ilustrò con su habilidad ambos idiomas [espagnol et latin], es bien se duplique en lenguas la Poesia à llorarla [pleurer Sor Juana] en todos metros »⁷⁷⁵. La question de la variété formelle est essentielle.

On y décèle un caractère propre à la période baroque : les auteurs pratiquent tous les genres de l'époque, ce qui, dans le contexte de l'héritage de poésie provençale et de la poésie de la Renaissance, exige une grande virtuosité : les poètes veulent exceller dans des genres dont l'apparition en espagnol est récente. Ceci étant, il ne faut pas perdre de vue que Sor Juana appartient

771 Alfonso REYES, *Obras Completas*, t. XII, Mexico, FCE, 1997, p. 369.

772 *Id.*

773 « Pinta la proporción hermosa de la excelentísima Señora Condesa de Paredes, con otra de cuidados, elegantes esdrújulos, que aún le remite desde Méjico a su excelencia ». Dans : Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Obras completas*, Mexico, Porrúa, 2001, p. 79.

774 Sor Juana Inés de la Cruz, *Inundación Castálida*, Madrid, por Juan García Infanzón, 1689. Fac-similé par Gabriela EGUÍA-LIS PONCE, Mexico, UNAM, 1995.

775 Sor Juana Inés de la Cruz, *Fama y obras posthumas*, Madrid, Imprenta de Manuel Ruiz de Murga, 1700, folio 165. Éd. fac-similé par Gabriela EGUÍA-LIS PONCE, UNAM, 1995.

au Baroque tardif. Lorsque les poèmes de Sor Juana furent publiés pour la première fois, Garcilaso, Lope de Vega, Quevedo, Góngora ou Calderón avaient déjà laissé une trace profonde. Sor Juana dialogue avec une période particulièrement fertile pour les lettres, qui marqua fortement la poésie en espagnol.

Les premières éditions de Sor Juana répondaient déjà à des classifications formelles, tout en faisant la part du religieux et du profane. Comme l'indique Margo Glantz, par rapport à la première édition du deuxième volume des œuvres de Sor Juana : « el *Segundo Volumen* (muy probablemente ordenado por la autora) equilibra sabiamente la obra religiosa y la profana. »⁷⁷⁶

La poésie de Sor Juana se veut donc variée et virtuose. Dans les premières éditions de l'œuvre de Sor Juana furent publiés des sonnets, des « romances » et des « endechas » (« romances » ou « romancillos », selon la métrique des vers), des « redondillas », des « décimas », des « glosas » (en différents mètres), trois « liras », un « ovillejo » et une grande quantité de « villancicos » et autres « letras sagradas » – ces deux derniers cas se distinguent du reste en ce qu'ils sont dès le départ voués à être chantés. Enfin, en ce qui concerne les œuvres théâtrales en vers, des « autos » et des comédies. À noter que tout cela est clairement identifiable car, comme cela était courant à l'époque, très souvent chaque texte, dans l'édition originale, est précédé d'un titre indiquant la forme métrique ou le genre qui lui correspond – on imagine difficilement ce procédé, par exemple, dans les recueils de Rubén Darío, malgré sa volonté affichée de renouveler les formes métriques.

La classification des poèmes est donc normale. Qu'en est-il de « *Primero Sueño* » ?

2. « *Primero Sueño* » et la « silve-solitude »

« *Primero Sueño* » est rapidement identifié comme silve, dès la publication des œuvres posthumes de Sor Juana, par le père Calleja, et il a été publié comme silve dans l'édition moderne de Méndez Plancarte. Voyons à présent comment cette classification a eu lieu, et quelles en sont les conséquences. Nous commenterons ensuite le rapprochement thématique entre les *Soledades* et « *Primero Sueño* » en analysant l'effacement du « je » lyrique.

776 Avant-propos de Margo GLANTZ à *Segundo volumen de las obras de Soror Juana Inés de la Cruz*, Sevilla, Tomás López de Haro, impresor y mercader de libros, 1692. Fac-similé par Gabriela EGUÍA-LIS PONCE, Mexico, UNAM, 1995, p. X.

a) Classification de « Primero Sueño » dans les éditions

L'index du *Deuxième volume des œuvres de Sor Juana* précise minutieusement la composition du livre : « INDICE, Que señala las planas en que se contienen las Obras, y Clases de Versos en general de que se compone este Libro ».⁷⁷⁷ « Primero Sueño » est le premier poème de la section des « Poësias Liricas », précédant une série de sonnets – cette position souligne, nous semble-t-il, une reconnaissance de son importance.

Dans la première édition de « Primero Sueño », la mention de la silve n'est donc pas faite. Mais pour un lecteur avisé le lien avec la silve est évident, par la mention de Góngora accompagnant le titre du poème.

Elle est ensuite explicitée dans la publication des œuvres posthumes de Sor Juana, dans la « Aprobación » du père Diego Calleja :

El metro es de silva, suelta de tasar los consonantes a cierto número de versos, como el que arbitró el Príncipe Numen de Don Luis de Góngora en sus Soledades: a cuya imitación, sin duda, se animó en este Sueño la madre Juana; y si no tan sublime, ninguno que la entienda bien, negará que vuelan ambos por una Esfera misma.⁷⁷⁸

Le père Calleja interprète directement la référence à Góngora par rapport aux « Soledades », et souligne l'usage de la silve, en tant que forme propre au genre de la « solitude » gongorine, dans le but d'en faire un éloge particulier.

Méndez Plancarte entreprit de reprendre les classifications fournies par les premières éditions, tout en regroupant l'ensemble des poèmes selon les critères formels. Dans l'index de son édition moderne de l'œuvre de Sor Juana, Méndez Plancarte place « El Sueño » à la fin du tome I, de « Lirica », précédé de la silve « Epinicio gratulatorio al conde de Galve » (qui date de 1691). L'éditeur identifie « Primero Sueño » en tant que silve, ce qui, nous venons de le voir, n'est pas indiqué dans la première édition de 1692.

En introduisant son édition de « El Sueño », malgré la classification du poème en tant que silve, Méndez Plancarte ne consacre qu'un seul paragraphe à la silve, en liaison avec le poème de Góngora :

⁷⁷⁷ Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *op. cit.*, folio 547.

⁷⁷⁸ Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Fama, y obras póstumas...*, Madrid, Ruiz de Murga, 1700 (nous citons à partir de l'édition fac-similé disponible sur le site de la Universitätsbibliothek Bielefeld, <http://www.ub.uni-bielefeld.de/diglib/delacruz/fama/>).

la elección de idéntica forma métrica –ya que no propiamente estrófica–, o sea la propia Silva que ya Góngora, sobre todos, consagrara en las *Soledades* (flexible y caprichosa combinación de endecasílabos y heptasílabos, libremente aconsonantados, sin ningún orden fijo para las rimas y aun con la libertad de dejar sueltos algunos versos), y que “leve y volátil” –por decirlo también con Vossler– brindábase a Sor Juana como “predestinada” para su Sueño, ya que “a penas si se imaginaría una forma más ajustada a su intento particular”...⁷⁷⁹

« Primero Sueño » est à mettre en rapport avec les *Soledades* par son titre, qui est une allusion à la « Primera Soledad ». Il faut souligner aussi la proximité de Sor Juana avec le style de Góngora. Ceci a été signalé par l'ensemble des critiques, comme le résume Octavio Paz : « La influencia de Góngora ha sido señalada por muchos, desde el padre Calleja. Por sus latinismo, sus alusiones mitológicas y su vocabulario, *Primero sueño* es un poema gongorino. Lo es, además, por el uso reiterado del hipérbaton ».⁷⁸⁰ Selon l'expression de Alfonso Reyes : « Primero Sueño – *nuestras Soledades*– ». ⁷⁸¹ L'influence du style de Góngora chez Sor Juana est évident. Néanmoins, il nous semble que la question du gongorisme déborde le cas de la silve – que ce soit pour Sor Juana ou pour d'autres auteurs baroques – et mérite que l'on y revienne plus amplement par la suite. Attardons-nous plutôt sur un aspect qui touche exclusivement à la « silve solitude », l'absence du « je » poétique.

b) Le « je lyrique »

Nous soulignerons l'absence du « je » poétique dans les deux silves, pour exposer en même temps quelques limites de cette comparaison. Dans « Primero Sueño », comme dans les « Soledades » de Góngora, le « je » lyrique est presque absent, avec des interventions minutieusement limitées. Ceci vaut aussi pour « Muerte sin fin » de Gorostiza. Dans « Primero Sueño », le « je lyrique » n'intervient qu'au tout dernier vers du poème (« el mundo iluminado y yo despierta », v. 975). « Muerte sin fin » commence par l'intervention du « je » lyrique (« Lleno de mí, sitiado en mi epidermis »), mais le développement discursif est ensuite déplacé vers l'image d'un verre d'eau.

⁷⁷⁹ Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *El sueño*, México, UNAM, Biblioteca del Estudiante Universitario, 1989, p. XLV.

⁷⁸⁰ Octavio PAZ, *op. cit.*, p. 469-470.

⁷⁸¹ Alfonso REYES, *Letras de la Nueva España*, Mexico, FCE, 1948. Cité par Méndez Plancarte, in : SJIC, *op. cit.*, Mexico, UNAM, 1989, p. LXIX.

Dans « *Primero Sueño* » il n'y a pas de dédicace ni de dialogues, comme dans les « *Solitudes* ». Aussi, il n'y a pas d'êtres humains autres que les personnages mythologiques. En ce sens, Elías L. Rivers rappelle que, quoique les *Soledades* et « *Primero Sueño* » font le récit d'un voyage, les *Soledades*, dans la tradition du roman byzantin et du roman pastoral, évoluent selon les changements de paysages et de personnages, et selon les mouvements cycliques du jour et la nuit. Le voyage de Sor Juana, lui, selon la tradition cicéronienne du *Somnium Scipionis*, n'occupe qu'une seule nuit, et chaque nouvelle vision s'achève par un échec.⁷⁸²

Elías L. Rivers précise aussi que le vrai héros de « *Primero Sueño* » n'est pas le « je lyrique » mais l'âme de celui-ci :

El peregrino gongorino está presente desde los primeros versos del poema, pero su presencia es casi fantasmal; le perdemos de vista a menudo. El alma, o entendimiento, que es el protagonista correspondiente del Sueño, sólo aparece después de una larga introducción, pero, una vez presente, permanece siempre en primer plano.⁷⁸³

Il s'agit de l'âme de la personne qui rêve, car c'est l'âme qui se manifeste dans le rêve et s'élève vers la connaissance divine et vers le créateur. En ce sens, l'âme agit comme un dédoublement du « je lyrique » (comme un masque).

Les deux poèmes, ainsi, présentent des héros, un pèlerin et l'âme du rêveur. Dans les *Soledades* et « *Primero Sueño* », ces « héros poétiques » fournissent un point de vue. Mais le pèlerin de Góngora est passif, à la grande différence des efforts solitaires fournis par l'âme humaine de Sor Juana dans son ascension vers une compréhension du monde. En 1910, Amado Nervo reconnaît le lien avec la silve de Góngora, mais en soulignant la différence thématique : « hay que advertir que el asunto que desarrolló nuestra monja es árido por demás (la Filosofía anda allí campando abundante) y, sin embargo, emula al de Góngora en sus *Soledades*, donde todo ayuda a la poesía. »⁷⁸⁴ En ce sens, Alfonso Reyes souligne lui aussi les différences entre les *Soledades* et « *Primero Sueño* », du point de vue du rôle de l'âme : « Aquí los sonos y luces de la estética gongorina son tan sólo medios expresivos de algún intento que no pára en la exterioridad del fenómeno; son catacresis para evocar algún objeto sin nombre. »⁷⁸⁵ Pour Alfonso Reyes : « El Góngora de las *Soledades* se contenta con dejar reposar al hombre, bulto inerte en medio del paisaje

⁷⁸² Cf. Elías L. RIVERS, *op. cit.*

⁷⁸³ *Ibid.* p. 73.

⁷⁸⁴ Amado NERVO, *Juana de Asbaje*, in *Obras completas*, t. II, Madrid, Aguilar, p. 456.

⁷⁸⁵ Alfonso REYES, *Obras Completas*, t. XII, Mexico, FCE, 1997, p. 370.

nocturno. Juana pretende incorporar en la continuidad anímica el paréntesis de la noche, integrar al soñador en la marcha del universo. Y se detiene ante los abismos que se abren a su paso. »⁷⁸⁶

Voyons, à présent, comment se construit le discours de « Primero Sueño » à partir de différents rappels.

c) Rappels du sujet dans « Primero Sueño »

Comme dans les *Soledades*, dans « Primero Sueño » le sujet grammatical tend à s'effacer, et par moments le lecteur peine à le reconnaître. On peut néanmoins reconnaître dans « Primero Sueño » des mots qui visent à rappeler le sujet, notamment à travers des pronoms ou adjectifs démonstratifs : « éstas, con el parlero » (v. 53) ; « y aquésta, por custodia más segura » (v. 260) ; « éstas, —que en nivelada simetría » (v. 354) ; « éstas, que glorias ya sean Gitanas » (v. 379) ; « y — ésta ya investigada—, » (v. 639). On peut reconnaître dans « Primero Sueño » des conclusions, qui agissent elles aussi comme des rappels du sujet : « Este, pues, triste són intercadente » (v. 65) ; « El sueño todo, en fin, lo poseía; / todo, en fin, el silencio lo ocupaba: » (v. 147-148) ; « así, pues, de profundo / sueño dulce los miembros ocupados » (v. 166-167) ; « El alma, pues, suspensa » (v. 192) ; « Las velas, en efecto, recogidas » (v. 560) ; « Llegó, en efecto, el Sol cerrando el giro » (v. 943). On reconnaît aussi des vers qui réunissent ces deux procédés : « Este, pues, miembro rey y centro vivo / des espíritus vitales » (v. 210-211) ; « éstos, pues, de mayor, como ya digo » (v. 226) ; « ésta, pues, si no fragua de Vulcano, » (v. 252) ; « Estos, pues, Montes dos artificiales » (v. 412) ; « Estos, pues, grados discurrir quería » (v. 704). L'ambiguïté permanente du sujet est à l'origine, en bonne partie (sans omettre les références mythologiques et les hyperbates, dans le cas de « Primero Sueño »), de la difficulté des deux poèmes et de la volonté de certains critiques, postérieurement, de les reprendre en prose, spécifiant à chaque fois un possible sujet.

Le « je » lyrique est donc pratiquement absent dans les *Soledades* et dans « Primero Sueño ». La « silve solitude » en tant que genre, se compose de certains éléments thématiques, comme l'expression de la solitude et d'une nostalgie. Mais la « silve solitude » se caractérise aussi par une certaine forme poétique. Une comparaison des *Soledades* et de « Primero Sueño » reste donc à faire sur le plan de sa structure formelle. Comme nous venons de le voir, Méndez Plancarte,

⁷⁸⁶ *Ibid.*, p. 371.

en citant Vossler, suggère que la silve correspond parfaitement à l'intention de Sor Juana.⁷⁸⁷ Qu'entend-il par cette affirmation ? Nous verrons à présent quelle est l'utilisation particulière de la silve par Sor Juana dans « Primero Sueño ». Ceci, en analysant la première strophe du poème, afin de montrer les effets obtenus.

3. La construction formelle des unités de sens

Méndez Plancarte émet l'hypothèse selon laquelle « El sueño » aurait eu un autre caractère s'il avait été écrit en « octavas » (huitains), car celles-ci : « cerradas cada una sobre sí mismas, habrían cristalizado su honda entraña con mayor refulgencia mineral y con ese rotundo cuño y timbre de las del *Polifemo* del mismo Góngora, o de las del *Orfeo* de don Juan de Jáuregui ». ⁷⁸⁸ Mais, Méndez Plancarte considère ensuite qu'il est impossible de déterminer ce que le poème y aurait gagné ou perdu. Et il considère surtout, en citant Ezequiel A. Chávez, que la forme « selvatique » du poème (ses mélanges) correspond à l'état mental chaotique propre du rêve. Quoiqu'il en soit, la silve a cela de particulier qu'elle est irrégulière. Voyons comment cela se manifeste dans « Primero Sueño ».

Analysons, par exemple, la première unité de sens du poème (v. 1-24, selon la coupure strophique de Méndez Plancarte). Nous proposons un tableau, où nous indiquons la rime et les accents de chaque vers. Dans ce tableau, la lettre prime désigne une rime assonante – en ce cas, entre A, a', A' et A''. Nous indiquons par une lettre minuscule les vers heptasyllabes et par une majuscule les vers hendécasyllabes. Dans la dernière colonne nous proposons une lecture des accents en indiquant sur quelle syllabe ils sont situés (en gras, nous soulignons l'accent fort sur la sixième syllabe).

Piramidal, funesta, de la tierra	erra	A	4 6 10
Nacida sombra, al Cielo encaminaba	aba	B	2 4 6 10
De vanos obeliscos punta altiva,	iva	C	2 6 8 10
Escalar pretendiendo las Estrellas;	ellas	A'	3 6 10

⁷⁸⁷ Sor Juana Inés de la Cruz, *op. cit.*, p. XLV.

⁷⁸⁸ *Op. cit.*, p. XLII-XLIII.

5	Si bien, sus luzes bellas	ellas	a'	2 4 6
	Essempatas siempre, siempre rutilantes,	antes	D	2 4 6 10
	La tenebrosa guerra	erra	A	4 6
	Que con negros vapores le intimaba	aba	B	3 6 10
	La pavorosa sombra fugitiva,	iva	C	4 6 10
10	Burlaban, tan distantes,	antes	d	2 6
	Que su atezado ceño,	eño	e	2 6
	Al superior convexo aun no llegaba	aba	B	4 6 10
	Del Orbe de la Diosa,	osa	f	2 6
	Que tres vezes hermosa	osa	f	(2)36
15	Con tres hermosos rostros ser ostenta:	enta	A''	2 4 6 8 10
	Quedando solo dueño	eño	e	2 4 6
	De el ayre que empañaba	aba	b	2 6
	Con el aliento denso, que exhalaba:	aba	B	4 6 10
	Y en la quietud contenta	enta	a''	4 6
20	De imperio silencioso,	oso	h	2 6
	Sumissas solo voces consentía	ía	I	2 4 6 10
	De las nocturnas Aves,	aves	j	4 6
	Tan obscuras, tan graves,	aves	j	3 6
	Que aun el silencio no se interrumpía.	ía	I	4 10

Avant de commencer l'analyse de ce passage, remarquons que, sauf indication, nous utilisons systématiquement le texte de la première édition, de 1692, à partir de la publication en fac-similé, par la Universidad Nacional Autónoma de México.⁷⁸⁹ Nous ne modernisons l'orthographe que par rapport aux lettres « s », lorsqu'elles sont indiquées comme « f » dans l'original, ainsi que par rapport aux lettres « u », lorsqu'elles sont indiquées comme « v ».

Nous analyserons ce passage en rapport à la rime de fin de vers et la rime interne, ainsi que par rapport aux différents effets de l'alternance entre heptasyllabes et hendécasyllabes, caractéristique fondamentale de la silve. Nous verrons enfin par quels critères la coupure strophique a été introduite dans les éditions modernes.

⁷⁸⁹ Sor Juana Inés de la Cruz, *Segundo volumen de las obras de Soror Juana Inés de la Cruz*, Sevilla, Tomás López de Haro, impresor y mercader de libros, 1692. Édition fac-similé par Gabriela EGUÍA-LIS PONCE, avant-propos de Margo GLANTZ, Mexico, UNAM, 1995.

a) La rime comme facteur de cohésion

Dans les *Soledades*, comme nous l'explique Jammes, les strophes sont reliées entre elles par la rime. Comme nous le verrons par la suite, « *Primero Sueño* » ne comporte pas de strophes dans la première édition ; elles sont apparues dans les éditions modernes. Cette coupure des éditions modernes est quand même significative. Les rimes se ferment souvent à la fin de certaines unités de sens, liées à la fin de chaque phrase. Ceci marque avec netteté la fin de « périodes » de sens, comme le souligne Elías L. Rivers pour les vers 147 à 150.⁷⁹⁰ En fait, les exemples sont nombreux. En même temps, Rivers souligne aussi que certaines unités de sens de « *Primero Sueño* » s'étendent sur un nombre de vers supérieur aux unités de sens des *Soledades*. Il en conclut que :

el texto del *Sueño* tiene articulaciones marcadas por las rimas, articulaciones que no tienen las *Soledades*, pero que, dentro de cada sección articulada, hay en el *Sueño* una tendencia más fuerte a la subordinación sintáctica, a la unificación totalizadora del pensamiento.⁷⁹¹

La rime dans « *Primero Sueño* », quoique non régulière, a lieu en général avec peu de vers d'écart. Ces rimes se croisent l'une après l'autre, formant un tissu de fractions de sens entremêlées qui relancent à chaque fois une nouvelle rime.

En outre, la rime assonante est présente dans les premiers vers du poème, à travers « *tierra* » (v. 1), « *Estrellas* » (v. 4), « *bellas* » (v. 5), « *guerra* » (v. 7), « *ostenta* » (v. 15) et « *contenta* » (v. 19). La rime consonante entre « *tierra* » et « *guerra* », qui se produit avec un grand écart, n'est pas exigeante grâce à la rime assonante de ces deux mots avec « *tierra* » et « *Estrellas* ». D'ailleurs, par la rime interne, « *funesta* » (v. 1, accent sur la 6^{ème} syllabe) et « *Essemtas* » (v. 6, accent sur la 2^{ème} syllabe), par un effet de rime interne assonante, prolongent la présence du son « e-a ». Cet effet sonore renforce l'unité de cette section du poème, par une couleur précise.

En même temps quelques vers sont non rimés (c'est une ressource poétique de la silve). Déjà, le v. 20, « *silencioso* ». Remarquons néanmoins que ce vers heptasyllabe présente une rime interne assonante avec le vers 15, hendécasyllabe : « *con tres hermosos rostros ser ostenta* ». L'assonance en « o – o » est évidente avec « *rostros* », car elle se produit sur la sixième syllabe (où se situe l'accent fort), comme pour le vers 20 – l'hendécasyllabe rime de façon interne avec

⁷⁹⁰ Elías L. RIVERS, *op. cit.*, p. 72 et 73.

⁷⁹¹ Elías L. RIVERS, *op. cit.*, p. 73.

l'heptasyllabe : l'hendécasyllabe fonctionne dans ses sept premières syllabes comme l'heptasyllabe. Cette assonance est encore plus évidente par la proximité de « hermosos ».

Il y a d'autres exemples de vers non rimés dans « Primero Sueño », ailleurs que dans la section que nous présentons. Le vers 126 peut rimer avec les vers 101 et 102, ou avec les vers 147 et 149, mais il faut signaler ceci avec prudence, car l'éloignement entre les deux fins de vers est considérable.

La rime interne est d'une foisonnante richesse, comme le démontre cette première strophe : elle construit un autre cheminement de lecture et participe de la « selva ».

La rime interne est liée à la rime assonante. Ainsi, le poème commence avec une série de rappels. D'abord, entre « funesta » et « tierra » (v. 1, rime assonante). « Piramidal » (v. 1, accent sur la 4^{ème} syllabe) est rappelé ensuite par « Escalar » (v. 4, accent sur la 3^{ème} syllabe), dans un clair dialogue de sens en rapport à l'ascension propre aux pyramides.

Une rime interne a lieu aussi en rapport avec le lexique de l'obscurité : « sombra » (v. 2, accent sur la 4^{ème} syllabe), « tenebrosa » (v. 7, accent sur la 4^{ème} syllabe) et, avec insistance, « pavorosa sombra » (v. 9, accent sur la 4^{ème} syllabe à nouveau, puis sur la 6^{ème}). La régularité de cette rime sur la quatrième syllabe des vers assure la présence de l'obscurité et de la nuit dans le poème, en rappelant les terribles effets de la nuit à travers un lexique négatif. Une rime de fin de vers, dans deux heptasyllabes jumelés, sert de rappel au lexique de la nuit, par une allusion à la lune, lumière nocturne : « Diosa » (v. 13) et « hermosa » (l'adjectif ici s'applique à la lune, v. 14).

Un rappel a lieu aussi entre « nacida » (v. 2, accent sur la 2^{ème} syll.) et « activa » (v. 3, fin de l'hendécasyllabe).

Il y a une série de rappels de rime assonante « e-o » : « Cielo » (v. 2, 6^{ème} syll.), « pretendiendo » (v. 4, 6^{ème} syll.), negros (v. 8, 3^{ème} syll.), « ceño » (v. 11, 6^{ème} syll.), « convexo » (v. 12, 6^{ème} syll.), « dueño » (v. 16, 6^{ème} syll.), « aliento » (v. 18, 4^{ème} syll.), « impreio » (v. 20, 2^{ème} syll.), « silencio » (v. 24, 4^{ème} syll.). Nous constatons ainsi que, à quelques exceptions près, la sonorité des voyelles « e-o » possède un territoire préférentiel : l'accentuation sur la 6^{ème} syllabe, ce qui concerne la rime de fin de vers des heptasyllabes et l'accent interne fort des hendécasyllabes. Cette sonorité apparaît à cinq reprises dans les seize premiers vers, et se déplace ensuite vers la 4^{ème} et 2^{ème} syllabe des vers.

Cette construction et déconstruction interne par la rime est liée aussi à la forme métrique propre de la silve, l'alternance entre heptasyllabes et hendécasyllabes. Analysons à présent les effets de cette alternance dans « Primero Sueño », à partir de la première unité de sens que nous proposons.

b) L'alternance entre heptasyllabes et hendécasyllabes

Si l'on continue à lire ces premiers vers de « *Primero Sueño* », on remarque ensuite le poids des heptasyllabes (onze vers sur vingt-quatre), moins présents dans le reste du poème. Hernando, Redondo et Martínez signalent une proportion de 33% d'heptasyllabes, qu'ils considèrent nombreux (en comparaison à d'autres silves).⁷⁹² Dans ce début du poème, ils permettent dans un premier temps de lancer l'action par un rythme accéléré et descriptif, propre à une narration.

Pour leur part, les vers de Góngora sont souvent descriptifs (par le développement d'une métaphore), qu'ils soient heptasyllabes ou hendécasyllabes. Pour Sor Juana, en revanche, l'hendécasyllabe – contrasté avec l'heptasyllabe – prend une autre allure : il devient vite un instrument d'expressions d'idées ou de connaissances.

Il faut remarquer aussi que les « Solitudes » présentent moins le poids de l'accent tonique à la sixième syllabe. Le poème de Sor Juana est d'une ferme régularité en ce sens.

Dans ce début de « *Primero Sueño* », le rythme interne pair n'est que très rarement abandonné. Ainsi, au vers 4, en rapport à l'effet d'ascension propre au verbe « **escal**ar », où l'accent sur la troisième syllabe nous semble jouer le rôle d'un échelon interposé au rythme pair omniprésent. Dans les vers 8 et 23, l'accent à la troisième syllabe sert dans les deux cas à signaler l'obscurité : « que con **neg**ros vapores le intimaba » ; « tan ob**sc**uras tan graves ».

Notons aussi que l'utilisation de deux mètres différents permet un grand jeu avec la rime, car la syllabe rimée peut se trouver sur la 6^{ème} syllabe du vers ou sur la 10^{ème}. Ceci facilite d'ailleurs le jeu des rimes internes, en profitant de la rime sur la 6^{ème} syllabe, comme nous venons de le voir.

La phrase s'étend ainsi en liaison avec la strophe. La coupure de celle-ci effectuée dans les éditions modernes, pourtant, est-elle pertinente ?

c) Les coupures strophiques dans l'édition moderne

Nous ne disposons pas de l'ensemble des éditions de la fin du XVII^{ème} et début du XVIII^{ème} siècle, car elles sont nombreuses. On remarque cependant d'emblée que la strophe se compose de quatre unités de sens, divisées par un point-virgule et deux points explicatifs (« : »). En

⁷⁹² Teresa HERNANDO CANO, Eva REDONDO ECIJA, Francisco MARTÍNEZ RUIZ, *op. cit.*, p. 75.

fait, les strophes ne correspondent pas forcément à une phrase : la ponctuation joue un rôle fondamental pour créer des zones de sens à partir de l'image écrite. Lors de sa première édition, « *Primero sueño* » ne connaît pas de coupures strophiques facilement identifiables. La lecture par strophes est un choix des éditions postérieures.

Nous nous centrerons dans les modifications strophiques qui interviennent dans deux éditions modernes emblématiques : celle d'Ermilo Abreu Gómez et celle de Méndez Plancarte. L'édition d'Ermilo Abreu Gómez est publiée par la revue *Contemporáneos* dès son premier tome, en août 1928.⁷⁹³ Il est évident que José Gorostiza a eu un accès direct à cette édition. D'ailleurs, c'est la première édition moderne de « *Primero Sueño* », comme le reconnaît Méndez Plancarte (qui, ailleurs, critique âprement l'édition de 1928⁷⁹⁴) : Abreu Gómez « fue el jamás olvidable iniciador, y el más perseverante animador y trabajador de los nuevos estudios “sorjuanistas” »⁷⁹⁵. Cette édition suit de près la ponctuation de la première édition et ne cherche pas à introduire de nouvelles coupures. Les strophes dans l'édition de *Contemporáneos* ne sont qu'une retranscription de la ponctuation. Après chaque point vient une coupure strophique.

Centrons-nous à présent sur l'édition moderne de Alfonso Méndez Plancarte, reconnue comme la plus exacte. On constate d'emblée que Méndez Plancarte⁷⁹⁶, lui aussi, recoupe les strophes selon la ponctuation. Comme il le signale lui-même : « Tan a menudo retocamos la puntuación, para el mejor relieve de los períodos y sus matices, que prescindimos de razonar cada una de sus minucias. »⁷⁹⁷ Dans cette édition de Méndez Plancarte, sauf exception, chaque point de fin de phrase est suivi d'un changement de strophe (marqué par un interligne). Ce procédé attribue une structure au poème par la syntaxe et par la ponctuation. Mais, si on compare l'édition de Méndez Plancarte avec la première édition, on constate aussitôt que l'éditeur modifie la ponctuation, dans le but de construire des phrases cohérentes pour un lecteur contemporain et de dégager des unités de sens.

⁷⁹³ Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, « *Primero Sueño* », éd. d'Ermilo ABREU GÓMEZ, in *Contemporáneos*, t. 1, juin-juillet-août 1928, Mexico, p. 272-313.

⁷⁹⁴ Cf. l'article de Tarcisio HERRERA ZAPIÉN, « De Abreu Gómez a Méndez Plancarte: entre fantasmas barrocos y ausencias latinas », in Sandra LORENZANO (éd.), *Aproximaciones a Sor Juana*, Mexico, Universidad del Claustro de Sor Juana, 2006.

⁷⁹⁵ Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *El sueño*, México, UNAM, 1989, p. LXI.

⁷⁹⁶ Nous citons l'édition critique Sor Juana Inés de la Cruz, *El sueño*, éd. Alfonso Méndez Plancarte, Mexico, UNAM, 1989.

⁷⁹⁷ Au point de rajouter ce que Méndez Plancarte lui-même reconnaît comme une « extravagancia » : l'apparition du signe « :: ». *Ibid.*, p. 74.

Très souvent, l'édition de Méndez Plancarte introduit un point et marque la fin d'une strophe, lorsque le sens de celle-ci lui semble correspondre à la syntaxe d'une phrase et à une unité de sens (dans les vers 79, 150, 233, 291, 411, 434, 453, 494, 559, 756, 795, 867, 916). Dans le v. 266, l'édition moderne coupe même le vers en deux, produisant deux strophes enjambées (« Imagenes diversas; y del modo, » devient « imágenes diversas. / Y del modo »). Dans les v. 327-328, Méndez Plancarte introduit un point et élimine un point virgule, ce qui change le sens de la phrase : « O vezino el calor del Sol lo apura / A la region primera de su altura » devient « o vecino el calor del Sol lo apura. / A la región primera de su altura ». Méndez Plancarte, aussi, déplace un point d'exclamation du v. 701 au v. 703, pour le faire coïncider avec la fin de strophe qu'il a choisie. Il déplace aussi, dans le même but, un point d'interrogation, du v. 772 au v. 780.

Ailleurs, l'éditeur change un point pour un point virgule (v. 165, 225, 251). Méndez Plancarte force donc l'orthographe à correspondre à un ordre systématique de sens et de ponctuation – le texte original étant plus libre. En même temps, dans la coupure de sa glose en prose, Méndez Plancarte respecte la coupure originale des phrases (sauf dans le v. 368, si l'on suit l'édition de Séville de 1692). Dans les v. 353, 379, 699, Méndez Plancarte introduit deux mystérieux points (« : »), alors même qu'il effectue un changement de strophe. Dans le v. 398, il n'y a pas de ponctuation ; le rajout des deux points (« : ») par Méndez Plancarte est, cette fois-ci, nécessaire pour la lecture.

Méndez Plancarte part de l'idée que les éditions originales ont de nombreuses coquilles et que, en outre, la ponctuation de l'époque ne correspond plus à la nôtre. Aussi, faut-il prendre en compte que la première lettre de chaque vers, dans l'édition princeps, est en majuscule ; il est donc possible d'imaginer que la ponctuation n'est pas fiable, car aucun début de vers n'indique le début et la fin d'une phrase à travers la majuscule, et il suffirait d'un léger et malencontreux changement de la ponctuation à la fin d'un vers pour signaler, à lui seul, une coupure de phrase et, par conséquent, de strophe. Par exemple, à la fin du v. 958, dans l'édition fac-similé de 1692, par un défaut d'impression on ne distingue pas clairement la ponctuation, et on ne peut savoir vraiment s'il s'agit d'un point ou d'une virgule.

L'éditeur de Sor Juana s'efforce donc de rendre clair le texte des éditions du XVII^{ème} siècle qui, lui semble-t-il n'aspirent pas à une présentation à ce point logique et cohérente, préférant rester visiblement dense et exigeant. Il faut indiquer aussi que le texte de Méndez Plancarte prend en compte un nombre important d'éditions, alors que notre analyse s'appuie sur l'édition *princeps* de 1692. En ce sens, Gabriela Eguía-Lis Ponce signale que

en muchas ocasiones, la transcripción [de Méndez Plancarte et Alberto G. Salceda] no fue hecha de la primera edición sino de textos posteriores, lo cual permitió que se repitieran algunos de los errores, cambios y omisiones que presentaban ya, por ejemplo, poemas de 1709 o el mismo tomo de 1725.⁷⁹⁸

Parmi les nombreuses indications de variantes, Méndez Plancarte a malheureusement omis ses interventions au niveau de la ponctuation. Il se limite à indiquer en introduction que son texte est écrit « con una puntuación más vigilante y aclaradora »⁷⁹⁹ que celle des éditions antérieures à la sienne. Nous ne pouvons donc pas savoir avec exactitude comment il a effectué ces changements de ponctuation. Malheureusement, aussi, le travail des variantes de Gabriela Eguía-Lis Ponce omet, lui aussi, les variantes de ponctuation.⁸⁰⁰

Un fait est certain : Méndez Plancarte altère la ponctuation et n'hésite pas à introduire des coupures de phrase pour construire des unités de sens à partir des strophes. Il s'agit de la même intervention pratiquée par Dámaso Alonso dans son édition des *Soledades*. Les deux éditeurs se servirent du même critère. En fait, Méndez Plancarte indique qu'il pense à l'édition de Dámaso Alonso, ainsi qu'à celle du *Mio Cid* par Alfonso Reyes.⁸⁰¹ Dans ces cas, l'intervention de l'éditeur résout des problèmes d'inintelligibilité et permet de mieux suivre la glose en prose qui d'habitude accompagne le poème. Robert Jammes se demandait en 1994 s'il était encore nécessaire de maintenir ces coupures pour les *Soledades*. La même question ne peut-elle être posée pour « Primero Sueño » ? Ceci étant, l'édition de Jammes, qui désire corriger l'excès de coupures strophiques, présente pourtant à chaque fois des segments du poème sur la page de droite, avec, en regard, les commentaires sur la page de gauche, ce qui finalement ne met pas en évidence la division qu'il propose.⁸⁰²

La mention des coupures des strophes permet de mettre en évidence des caractéristiques de la silve pratiquée par Sor Juana, ainsi que certains traits des éditions modernes. À présent, et pour étayer cette caractérisation, nous analyserons l'unique autre silve publié par Sor Juana, la silve en honneur du Comte de Galve.

⁷⁹⁸ Gabriela EGUÍA LIS PONCE, « Nota previa », in : Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Segundo volumen de las obras de Soror Juana Inés de la Cruz*, Seville, Tomás López de Haro, impresor y mercader de libros, 1692. Édition fac-similé par Gabriela EGUÍA-LIS PONCE, avant-propos de Margo GLANTZ, Mexico, UNAM, 1995, p. XXXVII.

⁷⁹⁹ Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *El sueño*, Mexico, UNAM, 1989, p. LXXII.

⁸⁰⁰ Cf. Sor Juana Inés de la Cruz, *Segundo volumen de las obras de Soror Juana Inés de la Cruz*, Seville, Tomás López de Haro, impresor y mercader de libros, 1692. Édition fac-similé par Gabriela EGUÍA-LIS PONCE, avant-propos de Margo GLANTZ, Mexico, UNAM, 1995.

⁸⁰¹ Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *El sueño*, Mexico, UNAM, 1989, p. LXXII.

⁸⁰² Robert JAMMES « Introducción » à Luis de GÓNGORA, *Soledades*, Madrid, Castalia, 1994, 731 p.

4. La silve en honneur du Comte de Galve⁸⁰³

Dans la classification effectuée par le père Méndez Plancarte dans l'index des œuvres complètes de Sor Juana, la silve « El Sueño » est précédée par une autre silve, un « Epinicio gratulatorio al Conde de Galve, por la victoria de la Armada de Barlovento sobre los franceses » (poème 215 dans l'édition de Méndez Plancarte).

Méndez Plancarte, dans son index, l'accompagne d'une date, 1691. Cette date correspond à l'événement célébré par le poème, la victoire du Comte de Galve sur la flotte française. Elle correspond aussi à l'année de publication du poème, au sein du *Trofeo de la justicia española en el castigo de la alevosía francesa*, de Carlos de Sigüenza y Góngora, paru à Mexico cette même année 1691. L'année de composition est donc certaine. Nous ne connaissons pas l'année précise de composition de « Primero Sueño » et ne pouvons donc pas déterminer lequel des deux poèmes fut composé d'abord. On peut supposer, pourtant, qu'il furent composés à des dates proches et qu'ils font partie d'une même expérimentation avec la silve.

Comme nous n'avons pas eu accès à l'édition princeps (ou manuscrit) utilisée par Méndez Plancarte (le poème ne forme pas partie des trois tomes d'œuvres complètes publiés en vie de la nonne : nous ne disposons que de la version déjà modernisée par Méndez Plancarte), certains points restent obscurs. Commençons par la coupure des strophes : après l'analyse de « Primero Sueño », on peut supposer que Méndez Plancarte a introduit des strophes en altérant la ponctuation, mais peut-être, cette fois-ci, la ponctuation correspondait vraiment aux strophes originales. Ensuite, nous ne pouvons affirmer avec certitude que la classification en tant que silve y était indiquée – le plus probable est que Méndez Plancarte, en récupérant le poème pour l'édition des œuvres complètes de la nonne, ait décidé de le regrouper avec « Primero Sueño » en tant que silve, lui appliquant ainsi une classification. Ceci étant, ce geste n'est pas arbitraire, car la classification de « Epinicio » en tant que silve est aisée, comme nous le verrons à présent.

On peut supposer que le rapprochement avec la silve se trouve caché dans le titre. Le nom complet du comte est « Gaspar de la Cerda Sandoval Silva y Mendoza, Conde de Galve ». Il ne serait pas étonnant que Sor Juana, dans son goût baroque pour les jeux de mots, ait fait exprès de retenir le nom « Silva » pour le mettre en rapport à la forme du poème, ou, même, que cette forme

⁸⁰³ Pour une analyse de ce poème, en rapport à l'art de la divination, cf. l'article de José PASCUAL BUXÓ, « Sor Juana Inés de la Cruz: los desatinos de la Pitonisa », dans José PASCUAL BUXÓ, *Sor Juana Inés de la Cruz: Amor y conocimiento*, Mexico, UNAM, 1996, p. 251-288.

dérive du nom. Ainsi, le nom « Silva » est cité à deux reprises dans la poème, et ce, dès le vers 2, pour réapparaître au vers 109.

Ensuite, d'un point de vue formel, il s'agit de toute évidence d'une silve métrique, avec une alternance libre d'heptasyllabes et d'hendécasyllabes. D'ailleurs, au niveau de la rime, cette silve, comme « Primero Sueño », présente une tendance forte à former des vers avec une rime plate – les vers sont « pareados »⁸⁰⁴, c'est-à-dire, très souvent la rime apparaît sur deux vers qui se suivent.

Mais, sous d'autres points de vue, il ne s'agit pas du même genre de silve que « Primero Sueño ». « Epinicio » est plutôt une silve dans l'esprit des silves composées au début du XVII^e siècle.

En premier lieu, « Epinicio », silve de circonstance écrite en éloge d'une victoire militaire, se limite à 142 vers, quelque sept fois moins que « Primero Sueño » ou une « Soledad ». Le poème correspond à l'étendue propre aux silves de Rioja ou Quevedo. Remarquons aussi la présence considérable (pour une silve gongorine) des heptasyllabes – 48% des vers. L'équilibre des hendécasyllabes et des heptasyllabes est plus évident que dans « Primero Sueño ». Il en résulte un ton plus rapide, ainsi que dans les premiers vers de « Primero Sueño ». Ensuite, dans « Epinicio » apparaît l'apostrophe, tellement caractéristique de la silve espagnole dans ses premières années d'existence. L'apostrophe est dirigée au destinataire du poème, le comte de Galve. Sor Juana utilise la deuxième personne ainsi que l'exclamation : (« No cabal relación, indicio breve / sí, de tus glorias, Silva esclarecido, / será el débil sonido », v. 1-3 ; « ¡Oh síncopa gloriosa / de tan regia ascendencia esclarecida », v. 9-10).

L'apostrophe, pourtant, est presque complètement abandonnée dans les vers 12 à 62 ; le poème alors nous rappelle « Primero Sueño », par le recours à un mélange dense d'images scientifiques et mythologiques – en ce cas, comme image de l'impossibilité de faire naître une idée (alors même que l'énonciation de cette impossibilité implique la formulation de nombreuses idées).

Nous retranscrivons à continuation une partie du poème. Nous indiquons par une minuscule les heptasyllabes et par une majuscules les hendécasyllabes. La lettre correspond à la rime ; bien sûr, la rime est liée aussi aux vers qui précèdent ce fragment : c'est le cas des vers 12 et 15, qui riment avec les vers 10 et 11) ; nous commençons à conter la lettre de la rime à partir du fragment que nous avons choisi. Enfin, nous indiquons par une lettre « prime » une rime assonante (par exemple, B et B') :

⁸⁰⁴ Teresa HERNANDO CANO, Eva REDONDO ECIJA, Francisco MARTÍNEZ RUIZ, *op. cit.*, p. 73.

	La dulce ardiente llama	a
	del pecho anima escaso,	b
	que a copia tanta limitado es vaso,	B
15	y –pólvora oprimida–	c
	los conceptos aborta mal formados,	B'
	informes embriones,	d
	no partos sazonados,	b'
	si bien de lumbres claras concebidos.	E
20	Cuando hijos no lucidos,	e
	o partos no perfetos,	f
	lucientes serán fetos	f
	del divino ardimiento	f'
	que tu luz engendró en mi entendimiento.	F'
25	Así preñada nube, congojada	A'
	de la carga pesada,	a
	de térreas condensada exhalaciones,	D
	sudando en densas lluvias la agonía	C'
	–víbora de vapores espantosa,	G
30	cuyo silbo es el trueno	f''
	que al cielo descompone la armonía–,	C'
	el pavoroso ceño	f''
	que concibió la máquina fogosa	G
	(que ya imitó después la tiranía	C''
35	en ardiente fatal artillería),	C''
	rasga, y el hijo aborta, luminoso,	H
	que en su vientre aun no cupo vaporoso.	H
	O como de alto Numen agitada	A'
	la, aunque virgen, preñada	a'
40	de conceptos divinos,	i
	Pitonisa doncella	j
	de Delfos, encendida,	c'''
	inflamada la mente,	k
	entre rotas dicciones,	d'
45	en cláusulas pronuncia desatadas,	A'
	de voces salpicadas	a'
	de estilo inconsecuente,	k
	los que en el pecho sella,	j
	misterios, que regulan desatinos	i

50	humanas atenciones,	d'
	la lumbre haciendo pura	l
	que frenética sea la cordura.	L
	Que así el humano pecho	f''
	—aunque gustoso sea, aunque süave—,	M
55	a ardor divino estrecho	f''
	viene; y el que no cabe,	m'
	no sólo en voces sale atropelladas	A'
	del angosto arcaduz de la garganta,	A''
	pero, buscando de explicarse modos,	H'
60	lenguas los miembros todos	h'
	quiere hacer, con acciones demandadas,	A'
	que a copia sirvan tanta. ⁸⁰⁵	a''

La proximité avec « Primero Sueño » devient évidente dans ce passage central. Rocío Olivares Zorrilla met en rapport « Epinicio Gratulatorio al Conde de Galve » et « El sueño » d'un point de vue thématique : les deux poèmes délimitent les capacités de l'intellect. Dans « Epinicio Gratulatorio », l'image de la sibylle qui se trouve « enceinte » d'une idée « es una metáfora de la relación entre el intelecto, la realidad y el lenguaje »⁸⁰⁶. Les « conceptos » dépassent les capacités expressives du langage. Rocío Olivares, ainsi, cite et compare les vers 539 à 550 du « Sueño » avec les vers 53 à 62 de « Epinicio Gratulatorio », pour démontrer la thématique commune du manque de communication.

La silve, sous la plume de Sor Juana, est un moyen d'expression esthétique et intellectuel. La liberté formelle accueille, dans le plaisant moule poétique, des images et des idées propres d'une réflexion philosophique.

Du point de vue de la rime, nous avons signalé la présence de vers jumelés, mise en évidence par la colonne analytique. Notons pourtant que certains vers ont une rime très éloignée. Par exemple, les v. 40 et 49, avec neuf vers d'écart. De même, les vers 41 et 48, avec sept vers d'écart. Un exemple exigeant est la rime en « ones », qui saute du v. 17 au v. 27, avec dix vers d'écart, produisant pour l'oreille distraite l'impression que ces vers ne sont pas rimés. C'est l'effet caractéristique de la silve. En même temps, on peut signaler la rime interne avec « informes » (v.

⁸⁰⁵ Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Obras completas I, Lirica personal*, éd. Alfonso Méndez Plancarte, Mexico, FCE, 1951.

⁸⁰⁶ Rocío OLIVARES ZORRILLA, « El libro metágrafo de Alejo de Venegas y el Sueño de Sor Juana: la lectura del universo », in : *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, printemps, année/vol. XXII, n. 076, México, UNAM, p. 89-112.

17), « vapores » (v. 29), « descompone » (v. 31), « voces » (à deux reprises, v. 46 et 57) et « acciones ». La rime interne assonante est un relais de la rime consonante.

Cette silve, publiée en 1691, a servi peut-être de préparation stylistique pour « *Primero Sueño* », publié en 1692. Même si on ne peut être certain de cette affirmation, l'« *Epinicio Gratulatorio* » démontre une volonté de Sor Juana de s'exercer dans la forme libre et pourtant exigeante de la silve, avec un style proche des *Soledades*, mais avec des développements physiologiques et philosophiques qui lui sont propres.

En somme, l'approche de Sor Juana à la silve relie « *Primero Sueño* » à la « silve-solitude ». Il s'agit d'une silve surtout du point de vue formel : « *Primero Sueño* » a une étendue proche des *Soledades*, avec un alternance d'heptasyllabes et d'hendécasyllabes propre de la silve métrique, ainsi qu'une irrégularité de la strophe et de la rime. En même temps, il faut signaler une série de différences thématiques entre les « *Soledades* » et « *Primero Sueño* » : dans la plume de Sor Juana (comme le montre par ailleurs la silve en honneur au Comte de Galve) la silve devient le moule idéal pour le récit d'une aventure intellectuelle.

Pour récapituler, le mot « silve » désigne l'idée d'une forêt : il s'agit de poèmes avec une liberté thématique et formelle. La référence latine est Stace, avec ses *Silvae*. Au cours de la Renaissance, seront rédigées des silves en latin, mais aussi dans les langues romanes, avec une adaptation au système métrique syllabique. Tant l'estancia, comme la canción ou le madrigal, partagent avec la silve une tendance à l'alternance entre des heptasyllabes et des hendécasyllabes, formant un rythme impair.

À l'époque baroque, ce rythme s'impose dans ce que l'on peut appeler la silve métrique. Des silves sont composées par Rioja ou Quevedo, avec des résultats divers. Mais c'est notamment Góngora qui va donner à la silve une forme précise, avec les *Soledades*, au point que l'on peut parler du genre des « silves-solitudes ».

Sor Juana, dans l'esprit de son époque, expérimenta une série de formes poétiques : son œuvre fait preuve de virtuosité. Elle privilégie pourtant la silve pour son poème le plus ambitieux, « *Primero Sueño* », qui est identifié en tant que « silve-solitude », dans la lignée des *Soledades*, dès sa parution. En même temps, le poème de Sor Juana se distingue de celui de Góngora, car il ne met pas en scène un voyage de plusieurs jours ou une multitude de personnages, mais plutôt le voyage d'une seule nuit, où seulement apparaissent des personnages mythologiques, métamorphosés en animaux. Le « peregrino » de Góngora devient l'âme qui voyage dans le rêve dans sa quête de la connaissance. Cette quête s'achève dans un échec, ce qui fait, en tout cas, que « *Primero Sueño* »

soit une solitude (dans le sens de nostalgie, comme nous l'avons vu). Mais c'est surtout du point de vue formel que « *Primero Sueño* » constitue une silve : le poème de Sor Juana se construit comme une forêt d'hendécasyllabes et d'heptasyllabes, avec des strophes irrégulières et une rime complexe, qui participe de l'unité du poème, malgré son irrégularité. Ce développement de la silve, par Sor Juana, est visible aussi dans la silve qu'elle a composé en honneur du Compte de Galve.

Le succès de la silve montre le désir d'expérimentation formelle propre du Baroque, mais ce succès montre aussi que, dans le siècle de Sor Juana, Góngora représente un modèle. Cette influence s'efface dans les deux siècles suivants, jusqu'à la fin du XIX^{ème} siècle, lorsque Góngora a été relu, notamment, par Rubén Darío, à son tour influencé par Verlaine. Dans ce mouvement, la silve sera revivifiée. Sont rédigées alors des silves modernes. Ou, pour être plus précis, *modernistas*. Attardons-nous donc, avant d'étudier « *Muerte sin fin* » en tant que silve, sur l'apparition de la silve moderne.

Chap. II – La silve *modernista* et « Muerte sin fin »

Dans la poésie moderne le vers et la strophe ont connu une forte altération de leur structure, qui se retrouve soit désamorcée, soit reformulée. Le vers libre s'est imposé progressivement, modifiant radicalement le rapport des poètes à la tradition.

Dans ce contexte d'expérimentation formelle, la silve, par la liberté qui la caractérise, fut amplement sollicitée par les poètes *modernistas*, qui la reformulèrent avec l'inclusion de nouvelles formes métriques variées. Ceci implique une relecture du Baroque par les *modernistas*. En même temps, Darío a relu Góngora à partir de Verlaine, ce qui implique un dialogue entre le Baroque et la période moderne par le biais d'une autre tradition littéraire – le Symbolisme français. Pour comprendre le fonctionnement de la silve *modernista*, nous analyserons le poème « Helios » (1905), de Rubén Darío.

Góngora est ensuite relu en Espagne par la génération de 1927. Au Mexique, les *Contemporáneos* vont eux aussi relire la littérature baroque. Cette lecture peut être mise en relation avec la rédaction de poèmes longs par Jorge Cuesta ou Gilberto Owen.

Mais c'est surtout « Muerte sin fin » qui peut être lu comme une silve : nous verrons que le poème de Gorostiza a de nombreuses caractéristiques propres de la silve-solitude de Góngora : le système métrique ou l'étendue de plusieurs centaines de vers. En même temps, « Muerte sin fin » reprend les innovations métriques de la silve *modernista*. Quand à la rime, le poème de Gorostiza donne la priorité au labyrinthe de la rime interne. Par ailleurs, l'irrégularité de la strophe de la silve baroque se retrouve transformée dans un système particulier de rappels et une volonté de construction architecturale. Nous commenterons enfin des gloses en prose de « Muerte sin fin », rédigés par des critiques, pour montrer ce qui les sépare de gloses équivalentes des *Soledades* et de « Primero Sueño ».

A. La versification moderne et la silve

La silve, dans toutes ses diverses définitions, implique une variété de formes métriques, ainsi qu'un usage libre de la strophe et de la rime. Ces caractéristiques expliquent que la silve soit une forme poétique privilégiée dans la poésie moderne hispano-américaine. Nous commenterons très brièvement l'apparition du vers libre avant de nous attarder plus spécifiquement sur l'usage de la silve dans la poésie hispanique moderne, notamment par les *modernistas*. Ceci nous permettra de mieux apprécier, ensuite, le rapport entre les poèmes les plus étendus des membres de la revue mexicaine *Contemporáneos* et la silve.

1. Le vers libre

Dans le contexte moderne, les genres sont à redéfinir. Gorostiza signale, en 1930, comment la modernité a aboli le sens traditionnel des genres littéraires : « El espíritu moderno no se conforma a la idea de que fenómeno tan complejo como un género literario se defina por un término que, como la longitud de la obra, resulta demasiado sencillo en comparación. »⁸⁰⁷ Dans le domaine de la poésie, le vers libre joue un rôle fondamental dans la rénovation des genres. La poésie moderne cherche des formes nouvelles d'expression, et opte pour une nouvelle formulation métrique profonde. Pour prolonger brièvement cette question, nous suivrons la réflexion pertinente d'Isabel Paraíso autour du verslibrisme moderne, afin de situer l'apparition et adaptation de la silve au début du XX^{ème} siècle.

Isabel Paraíso⁸⁰⁸ remarque l'influence du « verslibrisme » des symbolistes français. Nous pouvons citer Laforgue, ainsi que le rôle qui anticipe Baudelaire et son épilogue de 1861 aux *Fleurs du mal*. Isabel Paraíso cite aussi Whitman, Wagner, Nietzsche ou Eugenio de Castro, comme facteurs pour l'expansion du vers libre espagnol. Isabel Paraíso résume l'apparition du vers libre dans la poésie hispanique :

⁸⁰⁷ José GOROSTIZA, « Morfología de *La rueda de aire* », *Contemporáneos*, juin 1930. Cité à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 277.

⁸⁰⁸ Cf. Isabel PARAÍSO, *El verso libre hispánico, orígenes y corrientes*, Madrid, Gredos, 1985, 454 p.

Tras un primer momento de sensibilidad postromántica y premodernista (Rosalía de Castro, José Martí), en que el verso libre aparece casi como fruto del azar y la improvisación, surge el verso libre modernista, consciente y deliberado casi siempre, con independencia del “verslibrime” francés (J. A. Silva) o relacionado en mayor o menor medida con él (C. A. Becú) o con algún otro autor extranjero (E. de Castro en el caso de R. Jaimes; G. Leopardi, en el caso de M. de Unamuno). Rubén Darío es cuestión aparte: El poeta del “galicismo mental”, el que hace alarde de sus fuentes extranjeras –francesas sobre todo–, va más lejos que sus modelos, y creyendo “no haber inventado nada” pone en circulación las formas más atrevidas de verso libre de su época [...].⁸⁰⁹

Le vers libre est développé ensuite par Unamuno (en Espagne) et Lugones (en Argentine), et couronné par le *Diario de un recién casado*, publié en 1917 par le futur nobel de littérature espagnole Juan Ramón Jiménez. Le vers libre connaît sa plus forte expansion entre 1917 et 1930, avec un retour à des formes plus traditionnelles par la suite. Le groupe des *Contemporáneos*, par exemple, hésite entre le verslibre (déjà consacré) et un fort attachement à la tradition – par exemple, Jorge Cuesta cultive l’art du sonnet. L’œuvre de Gorostiza entremêle constamment des formes métriques traditionnelles (populaires et savantes) avec des vers libres métriques.

Le vers libre est caractéristique de la poésie moderne. La liberté formelle qu’il implique, dans la tradition hispano-américaine, dialogue de près avec la tradition de la silve, forme latine, puis baroque, qui sera relue, notamment par les poètes *modernistas*.

2. La silve *modernista*

Les *modernistas* ont adapté la silve. Pourtant, cette silve *modernista* est difficile à classer. La critique a proposé des définitions variées, comme nous le verrons avec les caractérisations de Navarro Tomás ou Isabel Paraíso. En ceci, la silve *modernista* hérite de la silve baroque un manque de définition propre à une forme qui invite à l’expérimentation. Notons, malgré cette liberté, que la silve forgée par les *modernistas*, et notamment par Rubén Darío, implique surtout une forte alternance de mètres. Remarquons aussi que pour Darío la rime est fondamentale. Nous verrons ceci en analysant la silve de Darío « Helios ».

⁸⁰⁹ *Ibid.*, p. 402.

a) Le *Modernismo* et l'évolution formelle de la poésie

Le *Modernismo* implique une réforme profonde du vers en castillan. Réforme aux conséquences aussi profondes que la réforme introduite par Garcilaso au XVI^{ème} siècle. Comme le signale Octavio Paz, l'influence italienne dans la poésie hispanique au XVI^{ème} siècle a favorisé le triomphe de la métrique « regular silábica », alors que l'influence française du XIX^{ème} siècle, avec une tendance forte à l'expérimentation rythmique, a impliqué la résurgence de la versification accentuelle.⁸¹⁰ Comme conséquence, le *Modernismo* a expérimenté avec une métrique syllabique variable.

Octavio Paz présente, en peu de mots, un résumé de l'évolution du système métrique hispanique. Nous pouvons retranscrire la totalité du passage, compte tenu de ses mérites de synthèse :

El verso primitivo español es irregular desde el punto de vista silábico y lo que le da unidad rítmica son las cláusulas prosódicas marcadas por el golpe de los acentos; con la aparición del “mester de clerecía” se introduce el principio de regularidad silábica, probablemente de origen francés, y hay una intensa pugna entre isosilabismo (regularidad silábica) y ametría (versificación acentual); en el período llamado de la Gaya Ciencia – poesía cortesana de tardía influencia provenzal– hay ya predominio de la regularidad silábica en los metros cortos, pero no en el verso de *arte mayor*, cuya medida es fluctuante; a partir del siglo XVI triunfa la versificación silábica y el endecasílabo a la italiana desplaza al verso de *arte mayor*; los períodos siguientes, hasta el siglo XVIII, acentúan el isosilabismo; desde el romanticismo se inicia la tendencia, que culmina en el modernismo y en la época contemporánea, a la irregularidad métrica. Esta brevísima recapitulación muestra que la revolución modernista fue una vuelta a los orígenes.⁸¹¹

Le *Modernismo* implique une évidente expérimentation métrique, avec une tendance forte vers une construction métrique qui donne souvent la priorité à la construction accentuelle, avant qu'à la régularité systématique du nombre de syllabes de chaque vers.

Avec ces idées, arrêtons-nous à présent sur le cas précis de la silve moderniste.

⁸¹⁰ Cf. Octavio PAZ, *Los hijos del limo, del romanticismo a la vanguardia* [1972], Santiago de Chile, Tajarar Editores, 2008, p. 98-99.

⁸¹¹ *Ibid.*, p. 99.

b) L'impair avant toute chose

Dans le prologue des *Cantos de vida y esperanza*, en 1905, Darío désigne Góngora et Quevedo comme des innovateurs d'un point de vue formel, par opposition aux poètes modernes espagnols : « En cuanto al verso libre moderno..., ¿no es verdaderamente singular que en esta tierra de Quevedos y Góngoras los únicos innovadores del instrumento lírico, los únicos libertadores del ritmo, hayan sido los poetas del *Madrid Cómico* y los libretistas del género chico? »⁸¹²

Comme nous l'avons déjà étudié, Darío a découvert Góngora grâce à Verlaine. C'est Darío ensuite qui réhabilite Góngora en Espagne.

Quand Darío lit Verlaine, il lit un Verlaine qui, lui aussi, cherche une métrique nouvelle. Verlaine cherche l'impair, comme il le signale dans son « Art poétique » de 1874 : « De la musique avant toute chose, / et pour cela préfère l'Impair, / plus vague et plus soluble dans l'air »⁸¹³. Darío, dans la tradition hispanique, dispose de l'hendécasyllabe, puis de la métrique impaire de la silve – qui intègre deux métriques qui s'enclenchent l'une l'autre sans règle fixe. Darío rénove la tradition hispanique en prolongeant la variété de l'impair. La tradition espagnole, que Darío veut modifier, lui donne en même temps une solution métrique pour répondre à l'« Art poétique » de Verlaine.

Gorostiza hérite de la tradition mexicaine (Sor Juana), de la tradition hispanique (*Soledades*) et de la tradition hispano-américaine contemporaine (Darío, et plus tard la génération de 1927). L'écart entre les gréco-latins et la modernité de Darío, rappelle l'écart effectué par Gorostiza entre son siècle et le XVII^e siècle.

Nous nous centrerons à présent sur la question rythmique, car c'est par la variation de la métrique que les modernistes ont le plus altéré la silve baroque.

c) Métrique de la silve *modernista*

D'abord, commentons une célèbre tentative de Darío. Le poète nicaraguayen propose une adaptation au système métrique accentuel pour l'hexamètre dactylique de la poésie gréco-latine, dans sa silve moderniste de 1905 « Salutación al optimista », avec des vers comme « Ínclitas razas

⁸¹² Rubén DARÍO, *Poesías completas*, Madrid, Aguilar, 1954, p. 703.

⁸¹³ Paul VERLAINE, *Poèmes*, Paris, Éd. Jean-Claude Lattès, 1987, p. 260.

ubérrimas, sangre de Hispania fecunda » ou, plus loin : « Únanse, brillen, secúndense, tantos vigores dispersos; / formen todos un solo haz de energía ecuménica ».⁸¹⁴ En suivant le modèle gréco-latin, dans ses cinquante neuf vers la rime disparaît. Disparaît aussi toute régularité strophique. La base du poème est dans la métrique : Darío transforme chaque voyelle longue (suivie dans l'hexamètre latin de deux voyelles courtes) en une syllabe accentuée (suivie de deux syllabes non accentuées). Les vers sont paroxytons (selon la nature propre à l'espagnol), ce qui permet une fin de vers correspondant au vers dactylique latin (qui s'achève en spondée). Le ton de cette silve est celui de l'apostrophe. Nous pensons que Darío imitait l'hexamètre en général, forme essentielle de la poésie gréco-latine. Ceci étant, le choix de l'hexamètre dactylique fait penser directement aux silves de Stace, composées surtout en ce mètre précis.

Mais, sauf à de rares exceptions comme cette « Salutación al optimista », la silve à l'époque moderne naît d'une adaptation de la silve métrique baroque. La silve moderniste est forgée autour d'un usage diversifié de vers à la métrique impaire, avec l'inclusion de l'alexandrin espagnol (formé de deux heptasyllabes, donc en accord avec le rythme impair propre de la silve) et, même, de vers de quatorze syllabes sans césure – ce que nous avons rencontré dans le madrigal de Gorostiza, et qui représente cette fois-ci une vraie rupture rythmique.

Tomás Navarro Tomás donne pour exemples « Helios » (avec des vers de 11, 7 et 14 syllabes) et « Marina » (avec des vers de 11, 7, 14, 9 et 5 syllabes), publiés par Rubén Darío dans *Cantos de vida y esperanza* (1905). Et, pour le Mexique, Navarro Tomás rappelle la construction métrique des poèmes de Enrique González Martínez « Canción de las horas » (11, 7 et 14 syllabes), « Los pelícanos » et « Yervas del tarahumara » (vers de 7, 9, 11 et 14 syllabes libres ou consonantes). Remarquons également l'importance de Ricardo Jaimes Freyre et de José Santos Chocano.

Nous développer ceci par un exemple précis. Arrêtons-nous sur « Helios », en tant qu'exemple caractéristique de la silve *modernista* développée par Rubén Darío.

d) « Helios » de Rubén Darío

Malgré les innovations introduites par Darío, la silve qu'il pratique a de nombreux points communs avec la silve baroque. Pour mieux expliquer ceci à partir d'une silve moderniste

⁸¹⁴ Rubén DARÍO, *op. cit.*, p. 709-710

emblématique, analysons « Helios ».⁸¹⁵ Pour cela, nous retranscrivons à présent les deux première strophes (sur un total de six strophes). Sur la colonne de droite, nous indiquons en minuscules les heptasyllabes, en majuscules les hendécasyllabes et en majuscules et en gras les alexandrins ; en outre, nous indiquons par une lettre prime une rime assonante (par exemple, E et E') :

	¡OH rüido divino!	a
	¡Oh rüido sonoro!	b
	Lanzó la alondra matinal el trino,	A
	y sobre ese preludio cristalino,	A
5	los caballos de oro	b
	de que el Hiperionida	c
	lleva la rienda asida,	c
	al trotar forman música armoniosa,	D
	un argentino trueno,	e
10	y en el azul sereno	e
	con sus cascos de fuego dejan huellas de rosa.	D
	Adelante, ¡oh cochero	e'
	Celeste!, sobre Osa;	D
	y Pelïon, sobre Titania viva.	F
15	Atrás se queda el trémulo matutino lucero,	E'
	y el universo el verso de su música activa.	F
	Pasa, ¡oh dominador, oh conductor del carro	G
	de la mágica ciencia! Pasa, pasa, ¡oh bizarro	G
	manejador de la fatal cuadriga	F'
20	que al pisar sobre el viento	E''
	despierta el instrumento	e''
	sacro! Tiemblan las cumbres	h
	de los montes más altos,	i
	que en sus rítmicos saltos	i
25	tocó Pegaso. Giran muchedumbres	H
	de águilas bajo el vuelo	e'''
	de tu poder fecundo,	j
	y si hay algo que iguale la alegría del cielo,	E'''
	es el gozo que enciende las entrañas del mundo.	J

⁸¹⁵ Nous citons le poème à partir de : Rubén DARÍO, *op. cit.*, p. 724-726.

Au total, le poème se compose de soixante-quinze vers repartis en six strophes, clairement délimitées. À l'époque moderne, le poète décide les coupures strophiques – et non pas l'éditeur, comme pour le cas de « *Primero Sueño* ». Les strophes ne correspondent pas de façon stricte à la ponctuation, un point pouvant apparaître au milieu d'une strophe. Le poète vise la clarté du discours.

Les soixante-quinze vers correspondent à l'étendue caractéristique de la silve baroque de Rioja ou Quevedo. Nous retrouvons une deuxième caractéristique propre de la silve baroque : l'apostrophe. D'abord, une apostrophe au chant de l'alouette (« ¡Oh ruido divino!»). Ensuite, une apostrophe au soleil, « *Helios* », destinataire du poème.

Remarquons surtout l'introduction d'une nouvelle forme métrique à la silve, le vers alexandrin, formé de deux heptasyllabes : ce vers reste naturel à lire, dans le contexte de l'alternance des heptasyllabes et des hendécasyllabes. Seulement, l'apparition d'un alexandrin implique un déplacement de la rime vers la fin du vers, produisant un temps prolongé (de quatorze syllabes) sans rime de fin de vers – mais avec la possibilité d'une rime interne, entre le point d'appui de la sixième syllabe et la fin du vers. L'utilisation de l'alexandrin par les modernistes, en fait, pose une question de fond : malgré sa composition stricte en heptasyllabes, l'alexandrin se justifie par la rime en fin de vers, qui produit un effet différent de celui de l'heptasyllabe ; des rimes plates sont proches de l'organisation de la rime « romance ». La silve moderniste doit forcément jouer sur la rime des heptasyllabes pour bien les distinguer de l'alexandrin et obtenir l'effet de va-et-vient entre des unités de sens réduites en sept syllabes et un discours plus étalé sur quatorze syllabes.

Notons aussi que les hémistiches de l'alexandrin, ici, sont tous les deux soumis aux lois métriques espagnoles. C'est à dire, que, si le mot précédant l'hémistiche est oxyton ou proparoxyton, il est scandé comme un paroxyton. D'où, ici, le vers 15 : « *atrás se queda el trémulo* » est scandé comme un hémistiche de sept syllabes, car « *trémulo* » est un proparoxyton. Aussi, au vers 17, « *pasa, oh dominador* », scandé comme un hémistiche de sept syllabes, car « *dominador* » est un oxyton.

La première strophe d'« *Helios* », de quinze vers, se compose surtout d'heptasyllabes. Et, suivis de quelques rares hendécasyllabes, ils produisent un rythme initial trépidant, aux images successives, qui permet de décrire le surgissement progressif du soleil (Hélios). Bien sûr, ceci rappelle (en inversant) le début de « *Primero Sueño* », où il est question de l'avènement de la nuit, avec une majorité d'heptasyllabes aussi sous la plume de la nonne. La deuxième strophe, avec ses treize vers, commence par deux alexandrins, suivis d'un hendécasyllabe, puis de cinq heptasyllabes,

par quoi s'achève la description de l'aube. Mais Darío préfère ensuite l'alexandrin espagnol pour des développements plus longs. Ainsi, la troisième strophe (quatorze vers), après deux heptasyllabes initiaux sous le ton de l'invocation encore (qui relie cette strophe à la précédente), suivent onze alexandrins, aux cours desquels l'action s'arrête pour une description hors temps du soleil et de l'aube.

Notons ainsi le poids des alexandrins. Dans ce poème, ils dialoguent avec les heptasyllabes, occupant l'espace que la silve vouait aux hendécasyllabes. Ceci n'est pas étonnant, car l'hendécasyllabe connaît une tendance forte à l'accentuation sur la sixième syllabes, comme le fait l'alexandrin obligatoirement pour former le premier hémistich. La grande différence reste le deuxième hémistich de l'alexandrin, qui produit un effet de parallélisme entre les deux hémistiches, avec un rythme heptasyllabique, ainsi qu'un déplacement de l'apparition de la rime.

Notons enfin que la rime joue un rôle fort d'unité. Comme dans « *Primero Sueño* », elle est présente au cours de la lecture. Souvenons-nous que dans les *Soledades* la rime parfois se produit entre deux mots séparés par de nombreux vers. Dans « *Helios* », comme dans « *Primero Sueño* », la rime souvent est plate (elle se produit d'un vers à l'autre, les deux vers étant jumelés). Les vers 1, 3 et 4 reprennent la même rime, et donnent une cohésion mélodique au début de « *Helios* ». Nous avons souligné aussi, par la deuxième colonne, à droite du poème, l'assonance récurrente en « e – o », en particulier dans la deuxième strophe. Comme nous l'avons vu avec « *Primero Sueño* », une assonance forte permet la cohésion sonore du poème. La rime interne souligne cette assonance sur quatre alexandrins, toujours à la sixième syllabe du vers : « *fuego* » (v. 11), « *cochero* » (v. 12), « *trémulo* » (v. 16) et « *verso* » (v. 17). La construction de l'alexandrin dialogue avec l'assonance du poème, même si en aucun cas cette rime interne est consonante.

L'utilisation de la silve par les poètes modernistes est lié à la redécouverte des auteurs baroques, avec une volonté affichée de récupérer la capacité baroque d'expérimentation formelle. Les poètes du XXème siècle héritent ensuite de la silve *modernista*, avec les variantes métriques que nous venons de signaler, notamment l'alexandrin. « *Muerte sin fin* » émane de ce dialogue entre la silve baroque et la silve moderniste. Nous verrons à présent quelle est la présence de la silve dans l'entourage littéraire de Gorostiza.

e) Différentes définitions de la silve *modernista*

Góngora fut amplement relu par les poètes espagnols de la génération de 1927. En ce même sens, *Paraíso cerrado* de Soto de Rojas fut relu avec intérêt par García Lorca. Au Mexique, le groupe *Contemporáneos* relu avec intérêt Sor Juana, et la revue du groupe publia la première édition moderne du « Primero Sueño », préparée par Ermilo Abreu Gómez. Par la redécouverte de Góngora, Soto de Rojas et Sor Juana, se produit aussi une redécouverte de la silve.

La silve, en fait, est une forme amplement répandue dans la poésie moderne en espagnol. Comme l'explique Tomás Navarro Tomás :

Desde el Siglo de Oro al romanticismo, la silva había extendido progresivamente su dominio en el género de razonamiento poético que compartía con la estancia. La poesía modernista, mientras de una parte prescindía de la estancia poniendo fin a su larga y culta historia, convirtió la silva, de otra parte, en una de las formas métricas más corrientes y variadas.⁸¹⁶

Effectivement, les poètes modernistes ne renouvelèrent pas la tradition de la « estancia » et la « canción » comme ils le firent avec la silve. La silve sera une forme privilégiée. Ceci étant, il s'agit d'une silve avec une liberté formelle encore plus importante que pour la silve baroque.

Pour cette raison, dans ses classifications, Isabel Paraíso propose l'appellation de « silva libre ». Isabel Paraíso englobe cette « silva libre » parmi les poèmes de « verso libre de base tradicional ». C'est-à-dire, les poèmes à vers libre qui rappellent, par leur morphologie rythmique, tout autre poème du patrimoine métrique hispanique. La silve libre serait la forme du vers libre la plus changeante : « No en balde su modelo tradicional es la silva, libérrima forma italiana que se aclimata en España en el siglo XVII y pasa a ser más tarde, en manos de los modernistas, saco sin fondo de innovaciones. »⁸¹⁷

Ceci étant, par « silva libre » Isabel Paraíso regroupe une quantité considérable de poèmes, tous très variés, ayant en commun un attachement à la tradition ainsi qu'une liberté au niveau de la rime, de la métrique et de la strophe. Dans son ouvrage, le nombre de poèmes pris en compte est tel que le terme perd un véritable intérêt pour notre étude. Restons sur la classification de Tomás Navarro Tomás de la silve *modernista*, qui est axée sur la variété métrique et la liberté de la strophe. Il n'est plus question de la même silve.

⁸¹⁶ Tomás NAVARRO TOMÁS, *Métrica española*, New York, Las Americas Publishing Company, 1966, p. 388.

⁸¹⁷ Isabel PARAÍSO, *op. cit.* p. 395.

Enfin, en dehors de la question métrique, nous pouvons remarquer que tant les *Soledades* que « Primero Sueño » ou « Helios » sont des poèmes longs. En ce sens, une partie des *Contemporáneos* s'est exercé aussi dans l'art exigeant du poème long. Nous verrons à continuation quelles sont leurs caractéristiques et leurs rapports avec la silve.

3. Les poèmes longs des *Contemporáneos* et la silve

Nous nous sommes interrogés sur la présence d'autres silves parmi les poèmes longs du groupe formé autour de la revue *Contemporáneos*. En dehors de « Muerte sin fin » (1939), il est possible de repérer trois autres poèmes longs composés par des membres de *Contemporáneos* dans les mêmes années que la silve de Gorostiza. Nous analyserons ainsi les ressemblances et les différences par rapport à la silve, dans les poèmes « Canto a un dios mineral » (1942), de Jorge Cuesta ; « Sindbad el varado, Bitácora de febrero » (1948), de Gilberto Owen et « Primero Sueño » de Bernardo Ortiz de Montellano.

a) « Canto a un dios mineral »

Pensons d'abord à Jorge Cuesta. Méndez Plancarte, nous l'avons vu, se demande quel résultat aurait donné « Primero Sueño » en « octavas »⁸¹⁸, à l'image du « Polifemo » de Góngora, qu'il s' imagine avec une donnée « minérale ». C'est exactement ce que l'on peut écrire à propos de « Canto a un dios mineral », de Jorge Cuesta, poème publié en 1942, un mois après la mort du poète et trois années avant la publication de « Muerte sin fin ».⁸¹⁹

Nous retranscrivons à continuation la première strophe du poème :

Capto la seña de una mano, y veo	A
que hay una libertad en mi deseo;	A
ni dura ni reposa;	b
las nubes de su objeto el tiempo altera	C

⁸¹⁸ Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *El sueño*, op. cit., p. XLII.

⁸¹⁹ Jorge CUESTA, « Canto a un dios mineral », in : *Letras de México*, 15 sept. 1942.

como el agua la espuma prisionera	C
de la masa ondulosa.	b

« Canto a un Dios mineral » est basé sur une alternance d’heptasyllabes et d’hendécasyllabes, comme la silve. La grande différence est le respect d’une forme cyclique dans « Canto a un Dios mineral ».

En ce sens, Anthony Stanton a souligné le lien métrique entre « Canto a un Dios mineral » et « Primero Sueño », car ce premier « tiene varios puntos de contacto con la obra mayor de la monja »⁸²⁰, dont « una forma métrica culta que es, como la silva, una combinación de versos heptasílabos y endecasílabos ».⁸²¹ Mais Stanton décrit aussi ce qui sépare, du point de vue formel et dans le contexte de la tradition, les deux poèmes :

la distribución estrófica y la secuencia fija de metros la [« Canto a un Dios mineral »] identifica con la forma que Tomás Navarro llama el “sexteto-lira”.⁸²² A diferencia de la forma introducida por fray Luis de León en sus traducciones de Horacio, esta modalidad se parece más a la variante empleada por San Juan de la Cruz en “Llama de amor viva”, sólo que Cuesta invierte el orden de los heptasílabos y endecasílabos: el sexteto simétrico de San Juan (abC:abC) se transforma, en “Canto a un dios mineral”, en dos pareados endecasílabos seguidos por un heptasílabo (AAb:CCb).⁸²³

« Canto a un dios mineral », aussi ambitieux que « Muerte sin fin » par sa portée intellectuelle, son étendue, ses traits lexicaux baroques et l’absence du « je lyrique », présente une structure cyclique, en sizains, régulièrement disposés en 11-11-7-11-11-7, et des rimes en AAbCCb. Notons que cela implique que les heptasyllabes riment toujours entre eux, éliminant en partie le jeu d’alternance entre les heptasyllabes et les hendécasyllabes dans le but de les mélanger à travers la rime.

Ainsi, « Canto a un Dios mineral » de Jorge Cuesta, au niveau de la forme, est plutôt proche de « Le cimetière marin » (1920), de Valéry. « Le cimetière marin », avec ses vingt-quatre sizains de décasyllabes, est composé avec une forme stricte : une rime en AABCCD et une

⁸²⁰ Anthony STANTON, « Sor Juana entre los Contemporáneos » [1998], in Álvaro RUIZ ABREU, (coord.), *Crítica sin fin*, Mexico, Sello Bermejo-CONACULTA, 2004, p. 289.

⁸²¹ *Id.*

⁸²² Stanton cite : Tomás NAVARRO TOMÁS, *Métrica española: reseña histórica y descriptiva*, 7ème éd., Barcelone, Labor, 1986, p. 207. In : Anthony STANTON, *op. cit.* p. 289.

⁸²³ *Ibid.*, p. 289.

accentuation interne proche de celle de l'hendécasyllabe espagnol, avec la 4^{ème} syllabe toujours accentuée, et ensuite une accentuation qui hésite entre la 6^{ème} et la 7^{ème} syllabe, quoique l'accent sur la 6^{ème} syllabe soit plus abondant.

b) « Sinbad el varado, Bitácora de febrero », de Gilberto Owen

Un deuxième poème de grande extension, composé par un membre du groupe formé autour de la revue *Contemporáneos*, est « Sindbad el varado, Bitácora de febrero », de Gilberto Owen. Il fut publié en 1948 – il s'agit donc d'une composition postérieure à « Muerte sin fin » seulement de neuf ans. Ce n'est pas une silve. Voyons pourtant ce qu'il a en commun avec « Muerte sin fin ».

Comme « Muerte sin fin », le poème de Gilberto Owen s'initie avec des éléments externes : des citations. Owen cite une phrase du récit oriental de Simbad (sans préciser la source), ainsi que trois vers de T. S. Eliot. Suivent les vingt-cinq sections du poème, allant du premier au vingt-cinquième jour de ce « carnet de bord », comme l'indiquent les titres. En plus de l'indication du jour, devant chaque section il y a un titre. Les sections comportent des strophes irrégulières, ainsi que des vers variés. Il y a une forte tendance aux vers impairs (de sept, neuf, onze ou treize syllabes) et à l'alexandrin. Mais il y aussi des vers avec un tout autre nombre de syllabes. Par exemple, le premier vers de la troisième section : « Me quedo en tus pupilas, sin convite a tu fiesta de fantasmas », avec dix-huit syllabes. Ce vers peut se diviser en un hémistiche de sept syllabes, plus un autre de onze syllabes, la césure étant marquée par la virgule, et les accents sur sixième la syllabe à chaque fois, c'est-à-dire, sur « pupilas » et « fiesta ». Notons aussi la présence d'un alexandrin, composé de deux hémistiches de huit syllabes chacun (qui rappelle une des formes de l'alexandrin médiéval, comme on le voit, par exemple, dans *El libro de buen amor*). Certaines sections sont basées sur une métrique régulière, comme la deuxième section, « Día dos, El mar viejo », composée en hendécasyllabes. Il faut surtout souligner une tendance forte à l'accentuation sur la sixième syllabe : cette accentuation interne permet la stabilité du rythme, malgré les variations métriques, en imposant un rythme propre à la tradition. Le vers invite ensuite, lorsqu'il dépasse les onze syllabes, à reconstituer de possibles hémistiches. Nous retrouverons cette caractéristique avec « Muerte sin fin ». En ce sens, il est difficile de considérer « Sindbad el varado » comme une silve – et en aucun une silve-solitude, malgré le thème commun de l'errance, propre au récit de Sindbad. Il s'agit de sections clairement délimitées par les titres. Il est plus

approprié de parler de poèmes aux formes variées, réunis autour d'un déroulement chronologique (les vingt-cinq jours du carnet de bord), que de parler d'un poème à part entière. Nous verrons que les différentes parties de « Muerte sin fin » sont fermement unies entre elles par des rappels, ce qui nous permet d'affirmer qu'il s'agit d'un seul et même poème. En ce sens, le poème est construit sur la forme de journal : le journal est unifié par ses dates.

c) « *Primero Sueño* » de Ortiz de Montellano

Par ailleurs, Antony Stanton souligne le lien du « *Primero Sueño* », avec le « *Primero Sueño* » et le « *Segundo Sueño* » d'Ortiz de Montellano, poète membre aussi de groupe des *Contemporáneos* et principal éditeur de la revue homonyme.

« *Primero Sueño* » d'Ortiz de Montellano, publié dans la revue *Contemporáneos* en 1931⁸²⁴, utilise des formes variées. Le grand décalage par rapport à la silve est le recours continu au vers octosyllabe, d'*arte menor*, à travers lequel Ortiz de Montellano vise à se rapprocher de la poésie populaire et du chant. Le poème est divisé en cinq sections, chacune portant comme titre un chiffre romain.

Le poème est introduit par un « *argumento* », mot dessiné en forme pyramidale, en claire référence au premier vers de « *Primero Sueño* » de Sor Juana (« *Piramidal, funesta, de la tierra* »), mais aussi aux pyramides précolombiennes, car le texte d'Ortiz de Montellano se veut inspiré par les peuples indigènes (de manière générique). Cet « *argumento* » est rédigé en prose, est présenté en caractères italiques (les caractères italiques font comprendre que ce passage est annexé au poème, sans faire partie du déroulement proprement poétique des vers).

La première section du poème dit beaucoup de sa structure. Elle se compose d'abord, d'une strophe de sept vers (en syllabes : 11 + 8 + 7 + 11 + 11 + 11 + 11). Une deuxième strophe de huit vers (en syllabes : 14 + 11 + 11 + 11 + 6 + 12 + 12 + 6 ; les vers de 12 syllabes sont composés avec deux hémistiches de 6 syllabes chacun). Une troisième strophe de six vers (7 + 11 + 11 + 11 + 7 + 11). Une 4^{ème} strophe de 7 vers (7 + 7 + 11 + 7 + 11 + 11 + 11). Enfin, une 5^{ème} strophe de trois vers (7 + 5 + 11), présentée entre parenthèse, et qui sert à situer l'action. Dans toute cette section, les hendécasyllabes, sauf rare exception, respectent l'accent sur la sixième syllabe. Nous retrouvons donc les caractéristiques de la silve (l'alternance des heptasyllabes et des hendécasyllabes dans des strophes au nombre irrégulier de vers). L'altération principale de la silve reste l'intégration d'un

⁸²⁴ *Contemporáneos*, t. X, n. 35, Mexico, avril 1931, p. 1-12.

rythme pair, à travers des octosyllabes, des hexasyllabes et des vers de douze syllabes. Par rapport à la rime, elle est absente dans les premières strophes (sauf quelques rimes éparses ou certaines assonances). La deuxième et la troisième strophe ont une rime *aromanzada* (tous les deux vers, dans les vers pairs). La quatrième strophe est clairement constituée autour d'une rime consonante ou assonante en « a – o », qui d'ailleurs revient dans le dernier vers du poème, dans la cinquième strophe. Cette liberté de la rime n'est pas sans rappeler la silve, quoiqu'une silve *aromanzada*.

La deuxième section du poème, pourtant, nous relie à une tradition. D'abord, une strophe de onze vers, alternant heptasyllabes et pentasyllabes. Ensuite, cinq octosyllabes suivis d'un heptasyllabe et d'un pentasyllabe. Le poème, par la suite, est amplement dominé par les octosyllabes et par la rime « romance ». Ce passage vers un ton de « arte menor » s'explique par le fait que ce passage se veut une chanson, et que l'octosyllabe peut correspondre en espagnol au chant populaire. On peut supposer que ce passage de la métrique impaire à l'octosyllabe s'effectue lorsque le « je lyrique » participe à l'univers indigène à travers les chants d'un enterrement.

La troisième section du poème présente cinq tercets hendécasyllabes, avec une rime assonante entre le premier et troisième vers de chaque tercet (le deuxième vers de chaque tercet est libre de rime). Ce passage est écrit avec des métaphores surréalistes et nous renvoie à nouveau à l'univers non indigène du « je lyrique ». La quatrième section mélange à nouveau les octosyllabes, les heptasyllabes et s'achève par quatre quatrains d'hendécasyllabes. La cinquième section utilise ces mêmes mélanges, avec l'inclusion d'un vers alexandrin.

Nous pouvons en conclure qu'Ortiz de Montellano visait un mélange de voix à travers la forme métrique. C'est un recours commun dans le théâtre baroque. Rappelons aussi que Sor Juana a la musicalité des expressions indigène et métisse, et que dans le célèbre « Villancico V »⁸²⁵ elle inclut une imitation du parler afro-mexicain en hexasyllabes, ainsi qu'un poème en nahuatl, le célèbre « Tocotin ».

Pour considérer « Primero Sueño » de Montellano comme une silve, il faudrait pouvoir inclure le rythme octosyllabe et les vers au nombre pair de syllabes en général. En outre, il faudrait pouvoir inclure dans la silve une section composée avec une évidente régularité métrique et rimique. Par ailleurs, l'esprit de la silve est présent. En fait, il s'agit d'une silve qui dialogue avec le ton d'*arte menor* de l'octosyllabe. C'est une silve hybride. Ce point est extrêmement intéressant pour aborder « Muerte sin fin », car le long poème de Gorostiza inclut deux sections en vers de *arte*

⁸²⁵ Sor Juana Inés de la Cruz, *Inundación Castálida...*, Madrid, « Por Juan García Infanzón », 1689, p. 264-265. Sous le titre : « Villancicos, que se cantaron en la Santa Iglesia Metropolitana de Mexico, en honor de Maria Santisima Madre de Dios, en su Assumpcion Triunfante, año de 1687, en que se imprimieron », « Segundo nocturno, Villancico V ».

menor, dans le même but de se rapprocher du ton populaire, comme nous le verrons dans les pages suivantes.

En somme, Darío a découvert la silve baroque dans l'œuvre de Góngora. En même temps, Darío a relu Góngora à partir de Verlaine. La silve fut ainsi réinterprétée par le *Modernismo*, avec une vision qui fait appel au développement du vers libre et à la fascination de Verlaine pour l'impair. La silve est reformulée avec l'inclusion de nouvelles formes métriques, notamment l'alexandrin, qui peut être lu comme un vers impair, par sa composition en deux temps de sept syllabes. Il faut aussi souligner que cette liberté métrique est caractéristique d'une époque qui s'est voulue innovatrice. Les formes traditionnelles sont en crise. D'où le fait que le verslibrisme se soit rapidement répandu, en forte concurrence avec la métrique et la rime régulières. La silve *modernista* reste néanmoins attachée à une conception classique du vers hispanique, qui aspire à maîtriser les formes métriques (même si elle varie), ainsi qu'à profiter des échos suscités par la rime. José Gorostiza, qui publia des poèmes dans des revues à partir de 1918, recevra directement cet héritage, et « Muerte sin fin » est bien plus près de la silve que les autres poèmes des auteurs réunis de la revue *Contemporáneos*, le cercle le plus proche de Gorostiza. Voyons à présent quelle est sa conception du vers, et comment cela permet d'identifier « Muerte sin fin » comme une silve, et en particulier une silve *modernista*.

B. « Muerte sin fin » : une silve baroque et *modernista*

« Muerte sin fin » est écrit en vers à la métrique impaire, sans une conception régulière de la strophe, ce qui permet de l'associer à la silve. Pour autant, cette identification est-elle entièrement satisfaisante ?

Avant d'analyser cela à partir d'une lecture du poème, soulignons que la forme de la silve est présente dans toute l'œuvre de Gorostiza. Dès ces premières publications, par l'influence de la poétique de la Renaissance et, surtout, par l'influence baroque, Gorostiza adopte la métrique impaire comme un moyen privilégié d'expression.

1. L'œuvre de Gorostiza et la silve

Les poèmes de Gorostiza sont construits avec un grand soin métrique, qui révèle une recherche rigoureuse d'une richesse formelle. Comme le signale Guillermo Sheridan, par rapport aux *Canciones para cantar en las barcas* :

es un libro de un extraordinario rigor formal en el que se ensayan metros y acentuaciones originales, incluso cuando se inspiran en formas del culteranismo renacentista o de la tradición popular: estrofas que van del endecasílabo al tetrasílabo pasando por variantes respectivas de arte mayor y menor, coplas diminutas pareados cristalinos, acusan una vigilancia de orfebre bien alejada de los encabalgamientos habituales de sus compañeros.⁸²⁶

En ce sens, la définition de la silve moderniste étant pour le moins variée, il est possible de reconnaître dans l'œuvre poétique de José Gorostiza nombre de silves.

a) Une traduction de Gorostiza de 1921

Notons un premier exemple, à partir d'une traduction publié par Gorostiza en 1921, lorsqu'il écrivait et réécrivait les poèmes de *Canciones para cantar en las barcas*. Il s'agit d'un poème de l'écrivain américain Edna St.Vincent Millay (1892-1950), « Lamentación » (« Lament », en anglais) :

⁸²⁶ Guillermo SHERIDAN, *Los Contemporáneos ayer*, Mexico, FCE, 1993 [1985], p. 199.

LISTEN, children:
Your father is dead.
From his old coats
I'll make you little jackets;
I'll make you little trousers
From his old pants.
There'll be in his pockets
Things he used to put there,
Keys and pennies
Covered with tobacco;
Dan shall have the pennies
To save in his bank;
Anne shall have the keys
To make a pretty noise with.
Life must go on,
And the dead be forgotten;
Life must go on,
Though good men die;
Anne, eat your breakfast;
Dan, take your medicine;
Life must go on;
I forget just why.⁸²⁷

Oídmelos niños:
ha muerto vuestro padre.
De sus sacos raídos
os haré dos pequeños chaquetines
y unos pantaloncitos
de los suyos tan viejos.
Deben guardar sus bolsas,
las cosas que tenía:
sus llaves y centavos
de tabaco cubiertos.
Daré a Dan los centavos
para guardarlos en una alcancía;
las llaves serán de Ana
para sonarlas juntas.
La vida irá adelante
mientras se olvida al muerto;
la vida irá adelante
aunque mueran los buenos.
Ana, toma tu almuerzo
y Dan tu medicina!
La vida irá adelante;
no puedo recordar por qué motivo.⁸²⁸

⁸²⁷ Edna St. Vincent, MILLAY, *Second April*, New York, Mitchell Kennerley, 1921.

⁸²⁸ Publié dans *El Maestro*, octobre 1921. Cité par Guillermo SHERIDAN, *op. cit.*, p. 106.

Cette traduction suit une métrique propre de la *silva*, avec une forte majorité d'heptasyllabes, propres au ton narratif de ces vers. Le jeune Gorostiza montre déjà un évident attachement à cette forme métrique, alors que le texte original, en anglais, ne suit pas la régularité métrique de la version en espagnol.

Le choix des heptasyllabes pour la traduction dévoile les goûts métriques du traducteur. Ceci est visible aussi dans les *Canciones para cantar en las barcas*, ainsi que dans *Del poema frustrado*.

b) La métrique de silve dans *Canciones para cantar en las barcas* et *Del poema frustrado*

Dans l'ensemble de l'œuvre de Gorostiza, pour Edelmira Ramírez (éditrice de l'œuvre du poète pour la collection Archivos), on peut reconnaître la présence de la silve baroque, ainsi que de la métrique de la Renaissance – comme nous l'avons vu avec le madrigal de Cetina et celui de Gorostiza. Ce qui a lieu dès la jeunesse du poète. Par rapport à *Canciones para cantar en las barcas*, Edelmira Ramírez remarque :

Libro de juventud [...]. En esta época, Gorostiza explora el verso tradicional español, sobre todo de la lírica popular renacentista, lo cual le será útil a lo largo de toda su obra como base rítmica y musical de sus propios versos. Su interés por la silva de los Siglos de Oro se convierte en la base de su verso libre.⁸²⁹

Malheureusement Edelmira Ramírez ne définit pas ce qu'elle entend par « silve ». Ceci étant, en partant de l'idée que la silve conforme « la base [del] verso libre [de Gorostiza] », Edelmira Ramírez, dans son édition critique, en répertorie un nombre considérable. Seraient silves (nous citons le titre du poème, l'année de composition et la classification fournis par Edelmira Ramírez) :

Dans *Canciones para cantar en las barcas*

- « Pausas I » (1925), « Quintilla de silva; rima consonante abaCB. »
- « Mujeres » (1921), « Tercetos con base en silva; rima consonante alternante. »
- « Borrasca » (1925), « Octava en silva; rima consonante en las cuartetos primera y segunda. »
- « La luz sumisa » (1921), « Silva; rima consonante variada. »

⁸²⁹ Note d'Edelmira Ramírez à *Canciones para cantar en las barcas*, in : José GOROSTIZA, *Poesía y poética* [1988], Nanterre, ALLCA XX, Colección Archivos, 1996, p. 5.

- « Elegía » (1921), « Silva; rima consonante variada. »
- « Dibujos sobre un puerto », ensemble de sept poèmes (1922-1924) : « Los poemas que componen “Dibujos sobre un puerto” son silvas (11-7-5); rima consonante variada. »
- « Luciérnagas », ensemble de trois poèmes (1925) : « Los poemas que componen “Luciérnagas” son silvas (11-9-7-5); verso blanco. »
- « Otoño » (1925), « Silva (11-9-7), con rima asonante variada. »

Dans *Del poema frustrado*

- « Preludio » (1936), « Silva (11-7-9); verso blanco. »
- « Adán » (1929), « Silva (11-9-7-5); rima consonante y asonante variada. »
- « Espejo no » (1929), « Silva (11-9-7); rima con asonante en versos pares. »

De façon étonnante, Edelmira Ramírez ne considère pas la « Declaración de Bogotá » comme une silve, même si elle note : « Base (11-7-5); verso blanco. » Peut-être cela est dû à la présence d’une intervention à l’intérieur du poème qui annonce la déclaration (« Declara : »). Nous pensons que, si nous suivons la classification de Edelmira Ramírez, la « Declaración de Bogotá » est à inclure dans la vaste liste des silves que l’on peut élaborer à partir de ses classifications. La même remarque correspond pour les « Poesías no coleccionadas », publiées dans des revues entre 1918 et 1927 et réunies par Edelmira Ramírez. L’éditrice constate à plusieurs reprises le poids des hendécasyllabes et des heptasyllabes, dans des poèmes à strophes irrégulières. Elle n’y reconnaît pourtant pas les caractéristiques de la silve. Par exemple, elle note, pour « ¿Conoces la vereda? » (1919), une « variedad de estrofas, con base 11-7 y rima consonante. »

Par ailleurs, les silves de *Del poema frustrado* sont composées avec un nombre plus important de vers que celles de *Canciones para cantar en las barcas*. Dans *Del poema frustrado* Gorostiza est près des dimensions des parties de « Muerte sin fin ». Avec le temps, la silve devient le moule d’un développement ambitieux d’idées. En fait, nous considérons que c’est surtout ces poèmes de *Del poema frustrado* qui, par leur ampleur, correspondent à des silves.

Pour les poèmes antérieurs, il s’agit de poèmes à alternance d’heptasyllabes et d’hendécasyllabes. Par exemple, le poème « Otoño » est composé avec une structure strophique claire, avec trois strophes de six vers intercalées de strophes de deux vers. Ces trois strophes de deux vers se répètent, comme un refrain, avec une simple variation : « ¡Otoño, / todo desnudez de oro! » (v. 7-8), « ¡Otoño, / todo desnudez el oro! » (v. 16-17), « ¡Otoño, / todo desnudez en oro! » (v. 24-25). L’effet de refrain est amplifié par l’exclamation. La deuxième strophe comporte

sept vers, dont deux entrelacés, ce qui permet en fait de la lire comme une strophe six vers : « Lo borrrará de pronto con un ala / lejana; » (v. 11-12). Par ailleurs, la structure métrique se répète, avec des légères variations d'une strophe à l'autre. Ainsi, la première strophe a la structure suivante : 11-7-11-11-9-11. La troisième strophe : 11-7-(11-3)-11-11-7. Et la cinquième strophe : 11-7-11-11-11-11. Cette régularité strophique et métrique ne peut correspondre à une silve. Pour l'associer à une silve, il faut penser à une silve du début du XVII^e siècle, lorsqu'elle n'impliquait pas forcément une strophe irrégulière. Il nous semble que considérer un poème moderne comme « Otoño » une silve peut induire à confusion.

Il faut surtout souligner que ces premiers poèmes de Gorostiza montrent sa volonté de composer en alternant des vers avec des mètres impairs. Les silves de *Del poema frustrado* annoncent ensuite la capacité de Gorostiza à développer sa poésie dans le moule classique de la silve. La composition de « Muerte sin fin » en silve était déjà préparée par ces compositions antérieures.

2. « Muerte sin fin » lu comme silve

Anthony Stanton reconnaît dans « Muerte sin fin » une silve, suivant en ceci l'article d'Antonio Alatorre. Mais l'un et l'autre ne développent que brièvement cette affirmation, qu'il nous importe à présent de mieux expliciter. Comme nous venons de le voir, la poésie de Gorostiza a une forte tendance aux vers impairs, notamment aux hendécasyllabes. En même temps, dans « Muerte sin fin », les strophes, au nombre de vers variable, correspondent presque systématiquement au début et fin de chaque phrase. Ces remarques soulignent des tendances propres de la poésie en espagnol. Mais, ne soulignent-elles pas aussi, dans la poésie de Gorostiza, la maîtrise de la métrique classique par le biais des formes modernes ?

Nous chercherons à éclaircir ceci en nous attachant à la première partie du poème, à partir de la première phrase, qui occupe les dix-neuf premiers vers (nous signalons à côté de chaque vers le nombre de syllabes, puis la place des accents) :

Lleno de mí, sitiado en mi epidermis	11	1 4 6 10
por un dios inasible que me ahoga,	11	3 6 10
mentido acaso	5	2 4

	por su radiante atmósfera de luces	11	4 6 10	
5	que oculta mi conciencia derramada,	11	2 6 10	
	mis alas rotas en esquivarlas de aire,	11	2 4 8 10	
	mi torpe andar a tientas por el lodo;	11	2 4 6 10	
	lleno de mí –ahíto– me descubro	11	1 4 6 10	
	en la imagen atónita del agua,	11	3 6 10	
10	que tan sólo es un tumbo inmarcesible,	11	3 6 10	
	un desplome de ángeles caídos	11	3 6 10	
	a la delicia intacta de su peso,	11	4 6 10	
	que nada tiene	5	2 4	
	sino la cara en blanco	7	2 4 6	
15	hundida a medias, ya, como una risa agónica,	14	2 4 6 11 13	
	en las tenues holandas de la nube	11	3 6 10	
	y en los funestos cánticos del mar	11	4 6 10	
	–más resabio de sal o albor de cúmulo	11	3 6 8 10	
	que sola prisa de acosada espuma. ⁸³⁰	11	2 4 8 10	

a) La construction rythmique

José Gorostiza, dans un interview réalisé en 1969, presque trente années après la parution de « Muerte sin fin », a insisté dans la structure métrique de son poème, pour bien signaler qu'il est composé en « verso blanco » et non du vers-libre :

Sólo Octavio Paz ha hecho notar que mi verso no es libre, sino verso blanco. Paz ha dicho, les ha dicho a los jóvenes que no se dejen engañar por la técnica de Gorostiza, porque él afirma que en la actualidad la poesía debe escribirse en verso libre y Gorostiza no escribe en verso libre; y esto es cierto, en *Muerte sin fin*, si uno se fija con atención hay una serie de ritmos, de acentos internos, que no podrían conseguirse si yo hubiera usado el verso libre, por ejemplo, a veces para combinar un verso de catorce sílabas con uno de ocho ; éstos no están colocados uno después del otro, sino que entre ellos hay otros versos, otras líneas que es como se hace cuando se escribe verso libre...⁸³¹

⁸³⁰ *Ibid.*, p. 65.

⁸³¹ « José Gorostiza: una memoria apasionada », interview à José Gorostiza par Rodolfo ROJAS ZEA, in : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI Editores, 2007, p. 528-529.

Par cette spécification, Gorostiza veut bien souligner ce qui est tout à fait évident dans « Muerte sin fin » : la composition métrique, propre du vers blanc. Et, face à la composition en vers libre moderne, Gorostiza tient à souligner que son style n'est plus en vogue entre la jeunesse :

todos esos efectos como el meter la palabra ¡hop! de improviso están buscados de manera deliberada, buscando una cierta resonancia, unos acentos como los que se encuentran líneas abajo en aquello de: «¡planta-semilla-planta! / ¡¡planta-semilla-planta! »... La mía es una versificación rítmica que no me permitiría el verso libre, por eso yo prefiero el verso blanco, por eso yo no podría escribir poesía al estilo actual, verso libre, verso sin medida.⁸³²

Cette dernière affirmation est cruciale : José Gorostiza déclare qu'il ne pourrait pas écrire un « verso sin medida ». En 1921, en commentant la parution d'un recueil du *modernista* Luis G. Urbina, Gorostiza critiquait l'abandon d'une forme poétique soignée, qu'il considère propre de son époque : « Intenta versificar en esa manera descuidada, de versos recortados, tan usual en estos días ».⁸³³

Mais dans ces deux textes, de maturité et de jeunesse, le poète ne spécifie pas avec quelle métrique il écrit précisément. Nous avons déjà vu qu'il compose surtout avec une métrique impaire. Nous verrons à présent les liens de parenté entre « Muerte sin fin » et la silve.

Dans « Muerte sin fin », comme pour les silves modernistes, Gorostiza utilise différents vers impairs, de trois, cinq, sept, neuf et onze syllabes. Mais le poème n'exclut pas des vers plus longs, de treize syllabes ou des alexandrins. Cela dit, « Muerte sin fin » est un poème composé avec une prédominance des hendécasyllabes avec l'accent tonique le plus fort sur la sixième syllabe – ou, à défaut, sur la quatrième ou la huitième syllabe. Les heptasyllabes restent nombreux, ainsi que les pentasyllabes. Comme pour les silves baroques, le vers hendécasyllabe reste dominant.

Autrement, analysons les particularités métriques. Dans la première section du poème, le vers le plus long reste impair, avec treize syllabes (« hundida a medias, ya, como una risa agónica », v. 15), où on pourrait reconnaître la volonté de rester cohérent dans la construction impaire. On peut comprendre le vers « mas no le infunde el soplo que lo pone en pie » de la même façon. Cela dit, cette même première section présente un vers de douze syllabes, « marchito el tropo de espuma en la garganta » (v. 33) ; ce vers, pourtant, peut être lu comme l'assemblage de deux mesures impaires,

832 *Id.*

833 José GOROSTIZA, « El Corazón juglar, de Luis G. Urbina », *México Moderno*, t. II, n. 8, mars 1921. Cité à partir de José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, México, Siglo XXI, p. 237.

par une césure forte après la cinquième syllabe : « marchito el tropo » (cinq syllabes) et « de espuma en la garganta » (sept syllabes). De même que « y permanece recreándose en sí misma » (5 + 7) (v. 264).

Dans cette même section, « Oh inteligencia, soledad en llamas » un vers nous semble problématique : « como un grito de júbilo sobre la muerte ». S'agit-il d'un vers de treize syllabes ou d'un hémistiche heptasyllabe accompagné d'un hémistiche de cinq syllabes ? Il y a une cohérence d'une double lecture, car dans les deux cas le rythme impair est respecté, d'ailleurs souligné par l'accent sur la sixième syllabe – accent caractéristique des vers au rythme impair.

Ce calcul métrique rappelle un commentaire de Gorostiza à une traduction de *Rubaiyat*, lorsqu'il semble parler du système métrique de la silve et, surtout, révèle sa vision de la coupure interne des vers modernes : « El metro elegido consta de 18 sílabas con cinco acentos forzosos –2, 6, 9, 13 y 17– que, gracias a la acentuación de las sílabas sextas y decimoséptima, puede considerarse como la suma de un heptasílabo y un endecasílabo ».⁸³⁴ En même temps, Gorostiza précise que cette sous division du vers n'est pas explicite : « en realidad es una entidad métrica autónoma, por falta de pausa o cesura que marque, independizándolo, el periodo de siete sílabas. »⁸³⁵ Comme nous l'avons vu, dans le cas de « Muerte sin fin », Gorostiza a voulu que la coupure interne soit plus explicite, pour éviter qu'on puisse appliquer à son poème la même critique qu'il applique aux traductions des *Rubaiyat*.

« Muerte sin fin », donc, est une silve, ou en tout cas fait référence directement à la silve et se veut part de sa tradition, par son ancrage sur des hendécasyllabes renforcés par des heptasyllabes sur une structure strophique libre. Et il s'agit d'une silve *modernista*. La silve est librement adoptée par Gorostiza, qui retient ce qui convient le mieux à son caractère : un moule classique (en intense dialogue avec la tradition) qui n'empiète pourtant pas sur le libre développement de son esprit, et qui, dans sa version remaniée par les poètes *modernistas*, représente surtout une invitation au libre travail sur des vers aux mesures variées. D'où le vers de treize syllabes : ce vers, en dehors de la tradition, en fait veut y rester attaché par le respect du rythme impair que les vers de quatorze syllabes (sans césure) ne respectent pas forcément. Bien sûr, « Muerte sin fin » ne se prive pas pas pour autant du classique alexandrin espagnol : « ¡Qué trebolar mullido, qué parasol de niebla » (v. 224).

⁸³⁴ José GOROSTIZA, « Las Rubaiyat », prologue de Gorostiza à : Omar KHAYYAM, *Rubaiyat*, Mexico. Cité à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 313.

⁸³⁵ *Id.*

Autres hésitations :

- v. 358 : « Más amor que sed; más que amor, idolatría, » (13) ;
- v. 560 : « se anegan, ay, en un sabor de tierra amarga, » (13) ;
- v. 571 : « él, que cincela sus celos de paloma » (5 + 7 ?) ;
- v. 606 : « en el racimo inmemorial de las especies!– » (13) (9+5 ?) ;
- v. 638 : « el álamo temblón de encanecida barba » (7 + 7 ?) (13 ?) ;
- v. 669 : « y la geórgica esmeralda que se anega » (12 ou 13 ?) ;
- v. 719 : « donde nada ni nadie, nunca, está muriendo » (13) ;
- v. 723 : « como si herido –¡ay, Él también!– por un cabello, » (13).
- v. 726 : « hubiese al fin ahogado su palabra sangrienta. » (alexandrin, 7 + 7)

On constate donc que sur l'ensemble du poème (de 775 vers) les hésitations métriques par rapport à la silve métrique sont rares. Il s'agit surtout de vers de treize syllabes, qui respectent pourtant la cohérence de l'accent traditionnel sur la sixième ou la huitième syllabe. Il faut noter que le vers de treize syllabes reste impair. En même temps, l'accent sur la sixième syllabe permet l'apparition d'hémistiches et d'une césure. Ceci n'est pourtant pas une règle. Gorostiza s'autorise la formulation de vers de plus de onze syllabes sans césure. Dans le cas précis des vers de treize syllabes ou l'alexandrin du vers 726, notons enfin qu'ils rajoutent un ton solennel à un des derniers passages du poème, qui décrit la destruction du créateur lui-même : le choix de vers plus étendus répond directement au ton du passage.

La cohésion du poème est liée à sa structure métrique, mais aussi à l'utilisation de la rime. Pourtant, à première vue, « Muerte sin fin » ne semble pas structuré sur la rime, car celle-ci ne fédère pas les fin de vers. Ceci reste pourtant à nuancer. Intéressons-nous donc à présent à la question de la rime dans « Muerte sin fin ».

b) Rime interne et paronomase

La rime permet d'associer deux mots à travers leur proximité sonore. Son et sens s'allient dans le poème. Elle permet aussi de rythmer le poème, en quoi elle contribue à sa musicalité.

Notons d'emblée que la rime n'existait pas dans la poésie gréco-latine. Elle n'est pas systématique dans la tradition anglo-saxonne (par exemple, dans l'œuvre de Whitman). La rime est pourtant fondamentale dans la poésie des langues romanes. C'est un choix. Pensons aux traducteurs

des poètes gréco-latins au cours de la Renaissance et la période baroque. L'utilisation de la rime, pour adapter le texte ancien au goût de l'époque, est un choix sujet à débat. En partie par l'usage de la rime, les traductions d'Horace signées par Fray Luis de León aujourd'hui nous apparaissent forcément comme une recomposition du poème, au point qu'elles sont lues comme faisant partie de l'œuvre même de Fray Luis.

En même temps, dans la tradition des langues romanes la rime apparaît en fin de vers. Mais elle peut être présente partout ailleurs dans le poème, à travers la rime interne. La question de fond est de comprendre que l'essentiel réside dans l'alliance du son et du sens à travers des rappels.⁸³⁶ Plus le rappel est basé sur une abondance de sens communs entre les mots, plus le rappel est fort et les mots se trouvent unis (que ce soit par un rapprochement de sens ou une opposition : il y a toujours un effet). C'est la qualité de la rime, par l'alliance de phonèmes. La rime consonante, ainsi, unit avec richesse deux mots. Elle peut pourtant être aussi d'un faible résultat, par exemple lorsque l'élément des mots rimé est un suffixe (des adverbes en « mente », par exemple) ou une forme verbale. La rime assonante, basée uniquement dans les voyelles, parfois se limite à suggérer un lien entre les mots en question. Elle peut se révéler pourtant très forte lorsqu'elle est récurrente, notamment lorsqu'elle abonde dans les rimes internes.

Aussi, faut-il comprendre que les rappels sonores sont en dialogue proche avec la rime. Un son récurrent peut provoquer les mêmes effets que la rime, en alliant des mots à partir du son et en instaurant un rythme propre à cette sonorité.

« Muerte sin fin » est écrit sans rimes de fin de vers. La rime, en fait, est déplacée vers l'intérieur des vers. Elle est aussi remplacée par d'autres ressources sonores. Nous avons déjà étudié certains de ces procédés en comparant le « Madrigal » de Cetina à celui de Gorostiza. Regardons-les à présent dans « Muerte sin fin », à partir de quelques exemples illustratifs.

Dans le passage que nous avons retranscrit, apparaît d'emblée une rime assonante en « a – o » : « sitiado » (v. 1, accent sur la sixième syllabe) et « acaso » (v. 3, accent sur la quatrième syllabe), ce qui nous rappelle l'importance de la sixième syllabe de chaque vers. Dans la tradition de la poésie espagnole, la sixième syllabe est la syllabe qui stabilise le plus souvent la musicalité du vers de « arte mayor », notamment hendécasyllabe. Elle marque une pause et permet de construire la première partie de l'hendécasyllabe autour des sept premières syllabes. Il est donc normal qu'une rime interne puisse avoir lieu en elle. Le mot « acaso », d'un autre côté, se trouve en fin de vers (un vers de cinq syllabes), ce qui invite aussi à la rime.

⁸³⁶ Cf. Henri MESCHONNIC, *Critique du rythme*, Paris, Verdier, 2009.

Une autre rime interne assonante en « o – a » a lieu entre « ahoga » (v. 2, accent sur la dixième syllabe), « atmósfera » (v. 4, accent sur la sixième syllabe), « rotas » (v. 6, accent sur la quatrième syllabe). La rime assonante se déplace progressivement, tous les deux vers, depuis la dernière position de l'hendécasyllabe vers le début (dixième, sixième et quatrième syllabes). Entre « ahoga » et « atmósfera » se produit une opposition, car ce dieu qui étouffe (« ahoga ») évolue pourtant dans un espace ouvert (« atmósfera »). Il faut associer cette rime interne assonante aussi à « atónita » (v. 9, accent sur la sixième syllabe), proche de « atmósfera » par leur position syllabique et car il s'agit dans les deux cas de proparoxytons. Peut-être faut-il associer aussi « rotas » à « torpe » (v. 7, accent sur la deuxième syllabe), ce qui permettrait de fermer le déplacement de la rime vers le début des vers ; les deux mots sont proches par leur sonorité qui inverse, autour de la voyelle « o », la syllabe « rot » en « tor » (avec un son qui suggère justement une brisure).

Plus loin, le poète insiste sur la transparence de l'eau avec une rime interne assonante en « a – a » : « intacta » (v. 12, accent sur la sixième syllabe), « nada » (v. 13, accent sur la deuxième syllabe), « cara » (v. 14, accent sur la quatrième syllabe), « holandas » (v. 16, accent sur la sixième syllabe), « acosada » (v. 19). Cette assonance se prolonge ensuite : « aclara » (v. 21, accent sur la dixième syllabe) et « agua » (v. 22, accent sur la deuxième syllabe). Ce dernier mot, « agua », nous donne la clef de cette assonance : l'eau est transparente et claire. Elle est « blanche » en ce qu'elle est transparente. En espagnol, la voyelle « a » est la voyelle la plus ouverte et peut être lue comme la moins chargée d'intention car elle demande moins d'effort pour être prononcée – et c'est donc la voyelle la plus transparente. D'ailleurs, depuis le vers 11 jusqu'au vers 18, la voyelle de la sixième syllabe est toujours un « a » accentué, ce qui est mis en évidence par une rime interne qui se produit sur des monosyllabes : « ya » (v. 15, sixième syllabe) et « sal » (v. 18, sixième syllabe). Tout ceci s'accompagne d'une série d'images qui connotent la couleur blanche : « agua », « ángeles », « nada », « cara », « blanco », « holandas », « nube », « sal », « albor », « cúmulo », « espuma ».

Par ailleurs, nous pouvons signaler une série de paronomases implicites : « mentido » (qui suggère « metido », au v. 3) ; « tumbo » (qui suggère « tumba », au v. 10) ; « desplome » (qui suggère « plomo », au v. 11) ; « cúmulo » (qui suggère « túmulo », au v. 18). On peut reconnaître ainsi une mention souterraine de la tombe, à travers le sens et la consonne nasale « m », qui appuie la chute du « je lyrique » (« mis alas rotas », v. 6, « un desplome de ángeles caídos », v. 11) dans la boue (« mi torpe andar a tientas por el lodo », v. 7), puis dans la mer (« los funestos cánticos del mar », v. 17).

Cette structuration du poème à travers la rime interne ou des paranomases est donc liée à la construction en différentes sections, unies par certaines de ces répétitions. La question de l'unité de « Muerte sin fin » nous mène à réfléchir, à présent, à la tension des voix au sein du poème.

c) Une tension des voix

Un des traits fondamentaux de la silve de Rioja et Quevedo, et cela en accord avec Stace, est l'apostrophe. Sur cet aspect, « Primero Sueño » et « Muerte sin fin » sont dans le sillage des *Soledades*. Dans « Primero Sueño » l'apostrophe est complètement absente, et dans « Muerte sin fin » l'apostrophe n'apparaît que rarement.

Ces apparitions sont néanmoins intéressantes. L'apostrophe apparaît pour la première fois, dans « Muerte sin fin », dans le vers 132. Le « je lyrique » s'adresse à Saint François d'Assise, en référence à son « Cantique de frère soleil » : « –ay, hermano Francisco ». Cela dit, cette apostrophe apparaît introduite par un tiret, ce qui l'exclut du développement du poème, comme un commentaire à part ; d'ailleurs Saint François ne réapparaît plus dans le poème – sauf si l'on interprète le « nosotros tres » qui apparaît ensuite dans le poème (v. 9), comme une référence à « el poeta, Dios y San Francisco »⁸³⁷.

Dans cette même section, c'est le lecteur qui est apostrophé, à deux reprises : « Mirad » (v. 150 et 167), à nouveau ; il faut noter que cette apostrophe est adressée à un lecteur impersonnel, d'où la traduction en prose de cet impératif par Evodio Escalante par une formule d'obligation impersonnelle : « Hay que ver... »⁸³⁸.

L'invocation qui initie la quatrième section du poème, « ¡Oh inteligencia, soledad en llamas, / que todo lo concibe sin crearlo! » (v. 255-256), ne correspond pas à une apostrophe du fait de cette troisième personne (« concibe ») qui maintient le ton descriptif du poème.

L'apostrophe est bien plus évidente dans la chanson finale. L'apostrophe est adressée à Dieu, pour lui rappeler qu'il est victime lui aussi de la mort. « Muerte sin fin » s'achève dans le « [Baile] », et ses six vers brefs apostrophent la Mort : « ¡Anda, putilla del rubor helado, / anda, vámonos al diablo! » (v. 774-775) Cette partie finale du poème n'est pas écrite en silve. Il s'agit en fait d'une utilisation du dialogue, pour représenter un échange entre le « je lyrique » et le Diable,

837 Arturo CANTÚ, *En la red de cristal – Edición y estudio de Muerte sin fin de José Gorostiza*, México, UNAM, collection Mascarón, n. 1, 1999, p. 100.

838 Evodio ESCALANTE, *José Gorostiza, entre la redención y la catástrofe*, México, UNAM, 2001, p. 298.

avec la répétition du vers suivant : « ¡Tan-tan! ¿Quién es? Es el Diablo » (v. 728, 742 et 756). En 1958, Nicolás Guillén publie le poème « La muralla », avec un jeu poétique équivalent :

—¡Tun, tun!
—¿Quién es?
—Una rosa y un clavel...
—¡Abre la muralla!
—¡Tun, tun!
—¿Quién es?
—El sable del coronel...
—¡Cierra la muralla!
—¡Tun, tun!
—¿Quién es?
—La paloma y el laurel...⁸³⁹

Le poème de Guillén fait appel à un dialogue scandé par le bruit de quelqu'un qui frappe une porte (comme un tambour), ce qui rappelle des chansons populaires, des jeux pour enfants : un « [BAILE] ». Dans « Muerte sin fin » et dans « La muralla », la personne qui pose la question se méfie de celui qui frappe la porte. Dans « Muerte sin fin », il s'agit finalement du Diable, alors que dans le texte Guillén, à caractère politique, il s'agit de condamner le fusil du militaire, et de faire appel à l'espoir à travers des images de la paix (« La paloma y el laurel »)

Comme pour « Primero Sueño », l'apostrophe n'est donc presque pas présente dans « Muerte sin fin ». Le « je lyrique » ne s'adresse à aucun interlocuteur autre qu'un lecteur impersonnel. L'apostrophe finale s'adresse à Dieu, puis à la Mort, et s'effectue en dehors de la silve, par un ton de chant propre à l'octosyllabe espagnol et à la rime en vers pairs. L'apostrophe intervient, s'adressant directement aux deux personnages qui sous-tendent le poème, lorsque la silve est brisée.

Il n'y a pas d'interlocuteur direct dans le poème. D'ailleurs, il ne s'agit pas d'une narration. En ce sens, il est intéressant de se demander pourquoi certains critiques ont ressenti le besoin de fournir une glose en prose du poème.

839 Nicolás GUILLÉN, *La paloma de vuelo popular*, 1958. Cité à partir de : Nicolás GUILLÉN, *Sóngoro cosongo y otros poemas*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, p. 101.

d) L'absence d'une narration et la glose en prose

« Muerte sin fin » ne constitue pas une narration à proprement parler. Le poème ne comporte pas de personnages explicitement signalés, ni un cadre de lieu et de temps. Pourtant, la deuxième partie du poème peut être plus facilement assimilée à un récit, avec le développement de la destruction de l'Univers et de créateur. Que penser alors des différentes versions en prose du poème ?

Antonio Alatorre pense que le poème ne peut pas être rendu sous forme de prose, comme pour les « Solitudes » et « Primero Sueño ».⁸⁴⁰ Cette transcription en prose a pourtant eu lieu. En fait, la transcription est à relier à la difficulté du texte, et non exclusivement à la présence d'une narration. Comme le signale Méndez Plancarte, lorsqu'il justifie le besoin de produire une glose pour « Primero Sueño » et l'« Epinicio gratulatorio », ces deux silves son « arduos poemas »⁸⁴¹.

En 1999, Arturo Cantú accompagne son édition du poème par une version en prose, qui joue surtout le rôle de traducteur de métaphores et du lexique difficile ; cette version sert aussi de commentaire, malgré la présence en bas de page du commentaire érudit de certains vers.⁸⁴² Evodio Escalante, en 2001⁸⁴³, publia lui aussi une version en prose, qui applique les mêmes démarches que celle de Cantú, avec cependant des passages de claire recomposition poétique, avec un résultat littéraire plus satisfaisant, mais qui n'éclaircit pas forcément le texte – par exemple les « pretéritos de moho » (v. 144) de Gorostiza deviennent avec Escalante « el musgo de las primeras aguas », passant d'une référence végétale pour l'écoulement du temps à une référence biblique. Comme le prévoyait Antonio Alatorre, une version en prose de « Muerte sin fin » ne joue pas le même rôle que les nombreuses versions en prose des « Solitudes » ou « Primero Sueño ». Ceci, car « Muerte sin fin » ne requiert pratiquement pas d'explications mythologiques ni de remise en ordre des mots d'une phrase pour éclaircir une hyperbate. Et, aussi, puisque « Muerte sin fin » n'est pas un poème narratif à proprement parler. Les versions en prose des poèmes baroques visent à mettre en évidence la narration, aspirant à traduire le poème en un récit ou en un ensemble d'idées – c'est de ce récit d'idées que se méfie Alatorre, en insistant sur la nature musicale du poème.

⁸⁴⁰ Antonio ALATORRE, « Nada ocurre, poesía pura », *Biblioteca de México*, n. 1, janvier-février 1991, p. 8.

⁸⁴¹ SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Obras completas, t. I, Lirica personal*, Mexico, Buenos Aires, FCE, 1951, p. LI.

⁸⁴² Arturo CANTÚ, *op. cit.*, 326 p.

⁸⁴³ Evodio ESCALANTE, *op. cit.*, p. 295-308.

Nous montrerons à présent comment les phrases dans « Muerte sin fin », souvent longues, avec un sujet qui tend à disparaître, unissent le poème avec la tradition baroque.

e) La phrase et le sujet dans « Muerte sin fin »

La longueur de la phrase baroque est essentielle : elle se prolonge à travers les vers, éloignant le sujet des subordonnées. C'est une des caractéristiques des *Soledades* et de « Primero Sueño ». « Muerte sin fin » utilise nombre de phrases qui se prolongent à travers plusieurs vers, au point que le lecteur peut finir par ne plus reconnaître le sujet initial de la phrase. Ainsi, dans « Mas que vaso –también– más providente » (v. 40), l'idée principale (la comparaison entre Dieu et un verre : « aunque se llama Dios, / no sea sino un vaso », v. 53-54) n'est mentionnée qu'au début de la section ; le lecteur doit l'avoir encore à l'esprit quelques trente vers plus loin pour comprendre la question suivante : « « ¿Qué puede ser –si no– si un vaso no? » (v. 81). Cette exigence grammaticale rapproche « Muerte sin fin » de « Primero Sueño » (et des silves baroques en général). Nous l'avons vu en ce qui concerne la ponctuation : « Primero Sueño » fut publié dans un premier moment sans coupures strophiques et avec un nombre réduit de points. « Muerte sin fin » est clairement découpé, mais l'utilisation des points est aussi rare. Les deux poèmes ont donc en commun d'être structurés par des phrases longues.

En fait, il est souvent difficile de déterminer quel est le sujet de la phrase. Comme dans « Primero Sueño », dans « Muerte sin fin » cette ambiguïté est voulue : elle protège le poème des lectures superficielles et elle invite à une lecture qui prend en compte une gamme variée d'interprétations. Elle évite de fixer la lecture dans un concept unique : les réalités décrites ne peuvent être cloisonnées dans le carcan d'un seul mot. Tout ce qui est décrit, pour être vivant dans le moule fixe du langage imprimé, doit être varié, multiple : tout ce qui existe renferme une infinité d'interprétations possibles. Malgré le goût aristotélicien de Sor Juana pour les concepts, elle préfère néanmoins confier au lecteur le soin de reconstruire ce qui est suggéré par les vers. Cette difficulté de lecture, liée à une certaine confusion dans l'énonciation du sujet des phrases concerne aussi les *Soledades* de Góngora. Ceci nous mène donc à réfléchir autour du caractère hermétique de la silve-solitude.

3. Hermétisme, mythes et emblématique

La question de la silve gongoriste concerne aussi l'hermétisme. En effet, « Muerte sin fin » et « Primero Sueño » ont été rapprochés par la difficulté de leur style et de leur contenu. Pour Villaurrutia, « Primero Sueño » est « el poema más oscuro y más complejo »⁸⁴⁴ de Sor Juana. En ce sens, Sergio Fernández situe le poème de Gorostiza par rapport à une orientation hermétique :

Salta a la vista que la poesía en español, y por ende la mexicana, tiene una tendencia hermética que, de tarde en tarde, surge en el tiempo. En Sor Juana proviene de Góngora, de Quevedo y Gracián. En Gorostiza, de la propia Sor Juana y de la literatura dorada.⁸⁴⁵

Par « hermétisme », il faut comprendre deux sens. D'abord, une doctrine antique qui puise son nom dans le dieu Hermès Trismégiste (le dieu Thot des Égyptiens), par référence au *Corpus Hermeticum* (composition hellénistique qui réunit des textes liés à ce dieu).⁸⁴⁶ Il s'agit d'un occultisme ésotérique, avec une influence du stoïcisme, de l'agnosticisme, du platonisme ou du judaïsme.⁸⁴⁷ Sor Juana a été associée à l'hermétisme et au platonisme par Ricard et Paz.⁸⁴⁸

Ensuite, on peut concevoir un deuxième sens de ce substantif : ce dont la compréhension est ardue, que ce soit par une exigence intellectuelle ou par la complexité des références implicites.⁸⁴⁹ Quand « Muerte sin fin » est associé à l'hermétisme, c'est surtout par rapport à la difficulté de lecture, trait commun avec « Primero Sueño ». Le poème de Sor Juana, en même temps, partage avec Góngora (et le courant littéraire gongoriste ou *culterano*) un caractère hermétique qui concerne le désir de protéger le texte des regards des non-initiés : un poème est difficile car il demande à être appréhendé, et pour cela il se protège des regards indiscrets à travers une codification des éléments

⁸⁴⁴ Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Sonetos y endechas*, préf. Xavier VILLAUURUTIA, Mexico, Editorial Libros de México, 1976, p. 4.

⁸⁴⁵ Sergio FERNÁNDEZ, *Homenajes a Sor Juana, a López Velarde, a José Gorostiza*, Mexico, SEP, 1980, p. 11 (1ère éd. : Mexico, SEP, 1972).

⁸⁴⁶ Cf. HERMÈS TRISMÉGISTE, *Corpus Hermeticum*, quatre tomes, éd. Arthur D. Nock et André-Jean Festugière, tr. André-Jean Festugière, Paris, Les Belles Lettres, 1946-1954.

⁸⁴⁷ Cf. André-Jean FESTUGIÈRE, *La révélation d'Hermès Trismégiste*, Paris, Les Belles Lettres, 1944.

⁸⁴⁸ Robert RICARD, *Un poétesse mexicaine du XVIIe siècle : Sor Juana Inés de la Cruz*, Paris, Centre de Documentation Universitaire, 1954 ; Octavio PAZ, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, Barcelone, Seix Barral, 1982.

⁸⁴⁹ Le CNRTL répertorie ainsi les deux sens du mot : « A. Relatif à l'hermétisme. *Science, ouvrage hermétique.* » « B. Difficile ou impossible à comprendre et/ou à interpréter. » (<http://www.cnrtl.fr/definition/hermetique%C3%A9tique>, consulté le 24 sept. 2011).

du monde, qui se manifeste par le recours à la mythologie ou à des sources littéraires. L'hermétisme implique ainsi le désir d'intégrer dans une création des éléments cachés, qui appartiennent au domaine de l'implicite, de la suggestion ou, plus directement, au domaine de ce qui n'est compris que par des initiés.

Nous développerons la question de la difficulté de lecture propre à la silve-solitude en trois étapes. D'abord, en ce qui concerne l'écriture codifiée du monde ; ensuite, en montrant la différence dans l'utilisation des mythes dans « Muerte sin fin » et « Primero Sueño » ; enfin, en analysant des récurrences dans la symbolique animalière de chaque poème.

a) L'écriture du monde

L'utilisation de l'adjectif « hermétique » dans « Muerte sin fin » est révélatrice : « hermético sistema de eslabones » (v. 275). Anthony Stanton rappelle que ce vers est une image d'« el poema-universo »⁸⁵⁰ ; c'est-à-dire, de l'énonciation et la création du monde à travers le poème. La créature humaine se caractérise ainsi par son « lenguaje » (« sí, todo él, lenguaje audaz del hombre », v. 582), à travers lequel il se construit une place dans le monde et nomme ce qui l'entoure. Sor Juana, dans une perspective religieuse, situe Dieu comme l'auteur de ce tissage du monde à travers les mots : « estudiaba en todas las cosas que Dios crió, sirviéndome ellas de letras, y de libro toda esta máquina universal. »⁸⁵¹ Dans l'*Ancien Testament*, lors de la création, Dieu « dit » le monde : le langage crée le monde. Les noms déterminent les objets et les événements du monde, voire même l'identité des personnes – comme signalent les éditeurs de la *Bible de Jérusalem* : « En la percepción de los antiguos, el nombre es inseparable de la persona y participa de sus prerrogativas ».⁸⁵²

Pour Sor Juana, le monde est un livre ouvert, écrit par Dieu, que les hommes peuvent lire grâce à la pensée et à l'étude : « Nada veía sin refleja; nada oía sin consideración, aun en las cosas más menudas y materiales ».⁸⁵³ L'homme a le choix de s'employer à dévoiler cette science. «

⁸⁵⁰ Anthony STANTON, *op. cit.*, p. 302.

⁸⁵¹ Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Obras completas*, Mexico, Porrúa, p. 837-838.

⁸⁵² *Biblia de Jerusalén*, Bilbao, Desclée Brouwer, 1998, p. 1598, note à 3,16.

⁸⁵³ Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Obras completas*, Mexico, Porrúa, p. 838.

Toujours pleins du *Nombre* et de l'*Harmonie* »⁸⁵⁴, écrit Rimbaud, ce qui renvoie à Pythagore.⁸⁵⁵ L'étude de différentes correspondances serait ainsi à même de signaler une écriture sacrée. En effet, si le monde *possède* un langage propre, ceci a une importance cruciale pour la littérature, composée de mots : l'écriture peut s'avérer une voie de découverte du langage voilé qui compose le monde.

Revenons au vers de « Muerte sin fin » où apparaît l'hermétisme sous une forme d'adjectif : « hermético sistema de eslabones » (v. 275). Si le monde est perçu comme une série de signes qui peuvent être déchiffrés, les différentes sciences communiquent entre elles. Sor Juana, à nouveau à partir de la théologie, soutient que :

por variaciones y ocultos engarces —que para esta cadena universal les puso la sabiduría de su Autor—, de manera que parece se corresponden y están unidas con admirable trabazón y concierto. Es la cadena que fingieron los antiguos que salía de la boca de Júpiter, de donde pendían todas las cosas eslabonadas unas con otras. »⁸⁵⁶

Cette vision du monde appelle au contraste entre la diversité que nous percevons et l'unité totale, qui trouve son origine dans l'essence unique de Dieu : « ¿De dónde emanaría aquella variedad de genios e ingenios, siendo todos de una especie? »⁸⁵⁷

Des connaissances voilées

Il est mieux, selon « Primero Sueño », que certaines vérités (en ce cas, la tentative blâmable de l'âme d'accéder à la connaissance) ne soient pas divulguées. Le silence est associé à des calculs politiques, à une attitude diplomatique : « político silencio antes rompiera / los autos del proceso » (v. 813-814). Hugo Friedrich, par rapport à la poésie de Góngora, remarque que l'hermétisme peut correspondre à un élitisme :

Cette poésie est destinée à une élite chez laquelle le poète pouvait, à juste titre, présupposer la connaissance de ces procédés stylistiques raffinés. [...] L'obscurité protège

⁸⁵⁴ Lettre d'Arthur Rimbaud à Paul Demeny, Charleville, 15 mai 1871. In : Arthur RIMBAUD, *Poésies complètes*, Paris, Le Livre de Poche, p. 221.

⁸⁵⁵ Cf. *Les Présocratiques*, éd. J.-P. Dumont, trad. D. Delattre, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988.

⁸⁵⁶ Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *op. cit.*, p. 833.

⁸⁵⁷ *Id.*

des regards vulgaires, elle est accroissement de valeur, elle confirme l'intimité établie avec une élite sociale et culturelle.⁸⁵⁸

Le plaisir est lié à la reconnaissance de l'image et aux variations. Le lecteur « initié » ressent un plaisir esthétique et intellectuel dans ce jeu de reconnaissances. C'est en cela, surtout, que « *Primero Sueño* » peut être considéré comme un poème hermétique. « *Primero Sueño* » répond à la codification propre du courant *culterano*. Les codes pour le lire ne dépendent pas exclusivement de Góngora, mais l'œuvre du poète andalou est une référence de décryptage incontournable. Sor Juana, quant à elle, invite le lecteur à un dialogue cultivé avec la tradition référencée : elle agit à partir (et à l'intérieur) de la tradition et de ses références.

Au contraire, le poète moderne que constitue Mallarmé, plutôt, provoque une rupture entre l'œuvre et le public. Hugo Friedrich indique de Mallarmé que, « en raison de son obscurité, on l'a souvent comparé au plus obscur des poètes qui l'ont précédé en Europe, à l'Espagnol Góngora. »⁸⁵⁹ En même temps, Mallarmé propose une série de signes qui formulent autrement la question du lecteur face à l'œuvre : « La symbolique de Mallarmé est elle-même autonome. [...] La plupart [des symboles] ont été posés par lui et ne peuvent être compris qu'à partir de lui seul ». ⁸⁶⁰ En même temps, Mallarmé invite à une réconciliation comme résultat d'une lecture compatissante. En fait, la posture de Mallarmé « justifie l'hermétisme de sa poésie comme refus d'une intelligibilité par trop limitative. »⁸⁶¹ Le texte invite à l'interprétation : il agit dans le mystère du vers, dans une paradoxale fermeture du sens, qui invite en fait à ouvrir son sens à travers des lectures multiples. La poésie suggère : le sens est mobile. Autrement dit : « l'immobilisation dans une signification univoque entraînerait la disparition de tout mystère ». ⁸⁶²

Pour José Gorostiza et Xavier Villaurrutia, de la lumière « nace un medio de expresión más; “las sombras”. »⁸⁶³ L'ombre apparaît comme un élément de création parallèle à la lumière. Cette recherche au sein de l'obscurité rappelle un commentaire sur Mallarmé par Hugo Friedrich : « Mallarmé déduit l'hermétisme de sa poésie de l'obscurité qui repose au fond de toute chose et qui

⁸⁵⁸ Hugo FRIEDRICH, *Structure de la poésie moderne*, trad, Michel-François DEMET, Paris, Le Livre de Poche, 2010, p. 167.

⁸⁵⁹ *Ibid.*, p. 166.

⁸⁶⁰ *Ibid.*, p. 168.

⁸⁶¹ *Ibid.*, p. 134.

⁸⁶² *Ibid.*, p. 135.

⁸⁶³ José GOROSTIZA, Xavier VILLAU RRUTIA, « Proyecto de trabajo Teatro Orientación », Mexico, 29 avril 1932. Cité à partir de José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI Editores, 2007, p. 170.

« ne s'éclaire un peu que dans la nuit où l'on écrit ». »⁸⁶⁴ Ce qu'on ne voit pas directement fait partie de l'espace porteur de significations.

En même temps, cette vision de l'écriture peut impliquer un isolement du texte face à son lecteur. Gorostiza est conscient de cette limitation :

como la palabra –o la imagen– tiene un sentido directo universal, hasta las inteligencias más empedernidas la consideran como sujeta a un imperio común de todos los hombres. Por eso cuando el poeta da a la palabra un sentido mágico que sólo se penetra por la comunión en la poesía, inflige sin querer una tremenda humillación a los que no pueden seguirlo.⁸⁶⁵

Gorostiza déclare ainsi que la parole poétique peut s'avérer cryptique et que la composition peut n'être accessible que pour des initiés, ce qui isole le créateur des lecteurs. Il s'agit d'une difficulté de lecture, mais l'auteur de « Muerte sin fin » condamne la formulation d'un texte incompréhensible. Gorostiza explique ceci en référence à l'œuvre de Ramón López Velarde : « lo raro fue un accidente de la evolución de su lenguaje, y no el fin propuesto de su obra, que nadie se propondrá nunca, teniendo la honradez artística y personal de Ramón, escribir con el único objeto de que no se le entienda. »⁸⁶⁶ Gorostiza indique clairement sa position face au besoin du poème de communiquer à travers la création poétique.

b) La disparition des mythes

Une des caractéristiques de la silve gongoriste concerne la profusion de mythes, à travers « un corpus de symboles et de mythologèmes qui est la propriété commune de l'auteur et de son lecteur. »⁸⁶⁷ « Primero Sueño » correspond de près à cette codification mythologique. Tout le début du poème de Sor Juana décrit comment le monde s'endort avec la tombée de la nuit ; pour cela, le poème fait référence à une série de personnages gréco-romains, qui ont été métamorphosés en animaux ou en plantes (nous y reviendrons dans la troisième partie de notre thèse pour parler du

⁸⁶⁴ Hugo FRIEDRICH, *op. cit.*, p. 168.

⁸⁶⁵ José GOROSTIZA, « El Teatro de Orientación », *Examen*, n. 2, septembre 1932, p. 22.

⁸⁶⁶ José GOROSTIZA, « Ramón López Velarde y su obra », *Revista de Revistas*, année XIV, n. 738, 29 juin 1924, p. 28-29. Cité à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 245.

⁸⁶⁷ Hugo FRIEDRICH, *op. cit.*, p. 167.

rapport entre les métamorphoses et la mort comme une punition divine). En deux mots, il s'agit par exemple des filles de Minias, métamorphosées en chauve-souris, d'Actéon, sous une forme d'animal (« tímido ya venado », v. 115), d'Alcyone ou d'Ascalapahe. Il sera plus loin question d'Icare ou Phaéton. Les exemples sont très nombreux, formulant, pour Reyes, « esa continuidad de metamorfosis con que piensa el durmiente. »⁸⁶⁸ Les figures mythologiques sont ainsi décrites selon des attributs, selon une histoire, et selon en référence à un péché, qui a provoqué la métamorphose – le règne animal ou le règne végétal symbolisant des punitions (leur mention prépare le ton de réprobation face aux aspirations excessives de l'âme qui vont suivre dans le poème de Sor Juana). En même temps, les noms de ces figures mythologiques ne sont que très rarement mentionnés : on reconnaît ici les caractéristiques de l'exigeante écriture gongoriste. La difficulté de lecture de « Primero Sueño » (son hermétisme) est liée à ces références mythologiques car, plus suggérées que développées⁸⁶⁹, elles laissent au lecteur l'effort de reconnaissance.

Les mythes anciens resteront présents dans la poésie symboliste (« La Jeune Parque ») ou du *Modernismo* hispano-américain : Darío, comme Sor Juana, voit dans le monde différents personnages mythologiques gréco-latins – par exemple, une cousine qui réveille sa sensualité est décrite comme « una Anadiómena ».⁸⁷⁰ En revanche, ils sont moins présents parmi les *Contemporáneos*. Par exemple : « sous la forme de références explicites, la mythologie gréco-latine est quasiment absente de l'œuvre de Cuesta : tout au moins, aucun dieu, aucun héros, aucun événement, aucune aventure en point dans les sonnets »⁸⁷¹. Ceci, « à une exception près : il s'agit du mythe de Narcisse ».⁸⁷² Ce mythe est reconnaissable au début de « Muerte sin fin » (« lleno de mí – ahíto– me descubro / en la imagen atónita del agua », v. 8-9) ou vers le milieu du poème (« en el suplicio de la imagen propia », v. 393). Mais il est évident que « Primero Sueño » a une tendance plus prononcée vers la référence culte que « Muerte sin fin ». Rubin indique que « Sor Juana echa mano de la mitología »⁸⁷³, alors que « Gorostiza se inspira en los símbolos cotidianos: vaso, agua. »⁸⁷⁴ Nous montrerons à présent que les deux poèmes se rejoignent quand même dans quelques références d'animaux, qui renvoient le lecteur à la tradition mythologique et emblématique.

⁸⁶⁸ Alfonso REYES, *Obras Completas*, t. XII, Mexico, FCE, 1997, p. 370.

⁸⁶⁹ Cf. le chapitre « Lo mitológico en la poesía de Sor Juana », dans : Ermilo ABREU GÓMEZ, *Clásicos, románticos, modernos*, Mexico, Botas, 1934, p. 52-72.

⁸⁷⁰ Rubén DARÍO, *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1991, p. 14.

⁸⁷¹ Annick ALLAIGRE-DUNY, *L'écriture poétique de Jorge Cuesta : les sonnets*, Pau, Covedi-CDRLV, 1996, p. 140.

⁸⁷² *Ibid.*, p. 140.

⁸⁷³ Mordecai S. RUBIN, *Una poética moderna. Muerte sin fin de José Gorostiza*, Mexico, UNAM, 1966, p. 205.

⁸⁷⁴ *Ibid.*, p. 205.

c) Emblématique du règne animal

Comme dans les *Soledades*, « Primero Sueño » et « Muerte sin fin » mentionnent des animaux et des plantes, de manière symbolique. Les animaux, en particulier, sont souvent associés à une figure mythologique : par exemple, par la mention d'un « ulises salmón », dans « Muerte sin fin », qui fait référence à l'*Odyssee*. Il faut aussi penser au rôle des écussons et de l'emblématique. La symbolique de chaque animal reprend des caractéristiques réelles ou affirmées traditionnellement – ces caractéristiques correspondant à leur physique, leurs habitudes ou à ce que les êtres humains voient en eux. Nous développerons donc la présence de l'emblématique dans « Muerte sin fin », à partir d'analyses d'Arturo Cantú⁸⁷⁵, afin de démontrer que le poème dialogue directement avec la silve gongoriste. Nous commenterons ensuite certaines images partagées par « Primero Sueño » et « Muerte sin fin », soulignant en même temps leurs différences.

Les figures emblématiques, en ce qui concerne le règne animal, apparaissent dans « Muerte sin fin » dans le passage suivant :

y el ulises salmón de los regresos	595
y el delfín apolíneo, pez de dioses,	
deshacen su camino hacia las algas;	
cuando el tigre que huella	
la castidad del musgo	
con secretas pisadas de resorte	600
y el bóreas de los ciervos presurosos	
y el cordero Luis XV, gemebundo,	
y el león babilónico	
que añora el alabastro de los frisos	

Arturo Cantú propose une interprétation symbolique de chaque animal, qui nous situe près des couleurs mythologiques des poèmes baroques :

En la sección de los animales (587-624) desfilan, entre otros, “el ulises salmón de los regresos”, “el delfín apolíneo, pez de dioses”, “el bóreas de los ciervos presurosos”, “el león babilónico / que añora el alabastro de los frisos”, y “el cordero Luis XV, gemebundo.” El salmón es “ulises” porque al culminar su vida regresa a desovar donde

⁸⁷⁵ Arturo CANTÚ, « El cordero Luis XV, gemebundo », *Letras Libres*, février 2002. Source : <http://www.letraslibres.com/index.php?art=7276> (consulté en fév. 2011).

nació, como Ulises regresa a Ítaca después de sus correrías; el delfín es la apariencia que tomó Apolo para establecerse en su santuario, por ello resulta “apolíneo” y “pez de dioses”; el león fue representado en los muros de Babilonia, de ahí que sea “babilónico”, y los ciervos corren tan ligero como el viento del norte, “el bóreas”.⁸⁷⁶

Par rapport au « cordero Luis XV », Cantú cite une mode de l'époque de ce roi français : « había desaparecido la inmensa peluca leonina que gozaba de la preferencia de Luis XIV. En cambio los hombres usaban una peluca de cabellos cortos arriba, con rulos a los costados... »⁸⁷⁷ Le vers de Gorostiza serait une analogie humoristique entre l'agneau et la coupe de cheveux de Louis XV : « También aquí habría un momento de humor en el poema: los corderos, en fila hacia la destrucción final, balando por el desastre, llevarían pelucas estilo Luis XV. »⁸⁷⁸ En même temps, cette image s'explique par la faiblesse de ce roi ; Cantú cite Stendhal : Louis XV était « el más débil de los hombres ». ⁸⁷⁹ « Muerte sin fin », donc, dialogue directement avec le style baroque *culterano* de « Primero Sueño ». Ceci est particulièrement visible sur certaines images, où le poème de Gorostiza répond à celui de Sor Juana.

Un oiseau sur une patte

Déjà, à partir d'une image commune : celle d'un oiseau qui s'appuie sur une de ses pattes pour dormir. Dans « Muerte sin fin » :

se erige a descansar de su descanso	
y sueña que su sueño se repite,	
irresponsable, eterno,	240
muerte sin fin de una obstinada muerte,	
sueño de garza anochecido a plomo	
que cambia sí de pie, mas no de sueño	
que cambia sí la imagen,	
mas no la doncellez de su osadía	245

⁸⁷⁶ *Id.*

⁸⁷⁷ Olivier BERNIER, *Luis XV / El Bienamado*, Buenos Aires, Javier Vergara, 1996, p. 105. Cité par : Arturo CANTÚ, *op. cit.*

⁸⁷⁸ *Id.*

⁸⁷⁹ Arturo CANTÚ, *En la red de cristal, edición y estudio de Muerte sin fin de José Gorostiza*, Mexico, UNAM, Colección Mascarón, n. 1., 1999, p. 179. La citation de Stendhal : *Paseos por Roma*, le jour 10/VI/1828.

Il s'agit d'un oiseau qui change de patte pour se reposer. C'est une image classique, qui apparaît par exemple dans l'œuvre de Góngora (« librada en un pie toda sobre él pende »⁸⁸⁰) et, aussi, dans « Primero Sueño »⁸⁸¹ :

De Júpiter el ave generosa
—como al fin Reina—, por no darse entera 130
al descanso, que vicio considera
si de preciso pasa, cuidadosa
de no incurrir de omisa en el exceso,
a un sólo pie librada fía el peso,
y en otro guarda el cálculo pequeño 135
—despertador reloj del leve sueño—

Dans le cas de « Primero Sueño », l'oiseau tient une pierre dans la patte suspendue en l'air : quand ce poids tombe, l'oiseau se réveille (Sor Juana présente une image qui a deux sens : « cálculo » correspond à une pierre, mais aussi au calcul du temps de sommeil). « Muerte sin fin » fait très probablement référence à ce « cálculo » par la mention d'un « plomo », dans le vers « sueño de garza anochecido a plomo » (v. 242). Dans cette image commune, la différence est que la « garza » de « Muerte sin fin » peut changer de pied, « mas no de sueño » : « Muerte sin fin » répond à cette image classique, qui se veut rationnelle, mais prend aussitôt des distances, préférant une image onirique (« sueña que su sueño se repite », v. 239). Par ailleurs, l'image de Sor Juana fait allusion à la responsabilité des monarques (« Reina », v. 130) face « al descanso, que vicio considera » (v. 131), alors que Gorostiza présente un rêve « irresponsable » (v. 240), face à la dynamique destructive de la mort (« muerte sin fin de una obstinada muerte », v. 241).

La construction d'un bestiaire commun, dans la lignée de la silve gongoriste, concerne aussi, dans les deux poèmes, un hibou ou une chouette.

Un hibou, une chouette et l'huile de Minerve

Dans « Muerte sin fin », on découvre « el solitario búho que medita / con su antifaz de fósforo en la sombra » (v. 612-613). Cet oiseau est caractérisé par ses habitudes nocturnes et solitaires. On pense au poème « Les hiboux », de Baudelaire : « Leur attitude au sage enseigne /

⁸⁸⁰ « Polifemo » (v. 258), Luis de GÓNGORA, *Antología poética*, Madrid, Castalia, 1986, p. 186.

⁸⁸¹ La présence de cette image commune a été signalée par : Anthony STANTON, *op. cit.* ; Arturo CANTÚ, *op. cit.*, p. 120 ; Tarcisio HERRERA, « Muerte sin fin, un homenaje al Primero Sueño », in *Literatura Mexicana*, Instituto de Investigaciones Filológicas (UNAM), vol. XVI, n. 1, 2005, p. 148.

Qu'il faut en ce monde qu'il craigne / Le tumulte et le mouvement ».⁸⁸² L'image d'un hibou qui médite dans l'obscurité nocturne rappelle aussi des vers d'Enrique González Martínez qui, en opposition au cygne *modernista* de Darío, invoque cet oiseau nocturne comme symbole de sa poésie *posmodernista*⁸⁸³ : « Él no tiene la gracia del cisne, más su inquieta / pupila, que se clava en la sombra, interpreta / el misterioso libro del silencio nocturno. »⁸⁸⁴ D'ailleurs, González Martínez inclut le hibou dans le titre de son premier récit autobiographique, *El hombre del búho*, en 1944.⁸⁸⁵

Dans « Primero Sueño » apparaissent tant un hibou qu'une chouette, tous les deux comme figures emblématiques de la nuit et de la solitude. Le premier est représenté par la figure d'Ascalaphe, métamorphosé dans cet oiseau : « parlero / ministro de Platón un tiempo, ahora / supersticioso indicio al agorero » (v. 53-55). Quant à la seconde, elle est incarnée par la figure mythologique de Nyctimène, métamorphosée elle aussi : « Con tardo vuelo y canto, del oído / mal, y aun peor del ánimo admitido, / la avergonzada Nictimene acecha » (v. 25-27).⁸⁸⁶

On peut reconnaître une nouvelle image commune de « Muerte sin fin » et « Primero Sueño » : dans les deux poèmes, il est question d'une huile sacrée qui est bue. Nyctimène boit l'huile sacrée des temples : « y sacrilega llega a los lucientes / faroles sacros de perenne llama » (v. 32-33), « consumiendo, que el árbol de Minerva / de su fruto » (v. 36-37). L'huile provient de l'olivier, l'arbre sacré de Minerve. Vers la fin de « Muerte sin fin », la forme (image de la créature, de la corporéité des hommes) boit elle aussi l'huile, lorsqu'elle se presse de consommer sa propre mort, et ainsi de détruire les sens : « y en su sed de agotar [la muerte] a grandes luces / apura en una llama / el aceite ritual de los sentidos » (v. 697-699). L'huile est « ritual », car elle joue un rôle dans la liturgie, pour l'onction ou le baptême. On peut en déduire que l'huile est bue à travers le lexique : « sed », « agotarla » (mot d'ailleurs associé, par paronomase, avec « gota », et qui semble dire : « épuiser ses gouttes ») et « aceite » ; puis, et surtout, on peut penser que l'huile est bue par l'utilisation du verbe « apura », qui s'applique notamment à la consommation de l'alcool (« apurar una copa »).

⁸⁸² Charles BAUDELAIRE, *Les fleurs du mal et autres poèmes*, Paris, GF-Flammarion, 1964, p. 90.

⁸⁸³ L'image est formulée dans « El cisne », de *Prosas profanas y otros poemas (1896-1901)* : « ¡Oh Cisne! ¡Oh sacro pájaro! [...] / bajo tus blancas alas la nueva Poesía / concibe en una gloria de luz y de armonía / la Helena eterna y pura que encarna el ideal. » In : Rubén DARÍO, *Poesías completas*, Madrid, Aguilar, 1954, p. 659.

⁸⁸⁴ Enrique GONZÁLEZ MARTÍNEZ, *Los senderos ocultos*, Mexico, 1911.

⁸⁸⁵ Enrique GONZÁLEZ MARTÍNEZ, *Misterio de una vocación, El hombre del búho*, Mexico, Editorial Offset, 1985.

⁸⁸⁶ Ou, dans la plume d'Ovide : « Elle aussi, elle est oiseau, mais la conscience de son forfait l'oblige à fuir tous les regards et la lumière du jour ; elle cache sa honte dans les ténèbres ». OVIDE, *Les métamorphoses* (II, 590-593), trad. Georges Lafaye, Paris, Gallimard, 1992, p. 93.

D'ailleurs, l'huile, dans « Muerte sin fin », avait déjà été associée à une ingestion, ainsi qu'à la vue et à la lumière : « y el intangible aceite / que nutre de esbeltez a la mirada » (v. 186-187). Ces vers font référence à l'humectation des yeux (à chaque battement des paupières). L'huile, en même temps, représente une matière qui brûle et qui donne corps à la lumière : les yeux reçoivent la lumière et, par leur interprétation du monde, la transforment dans la lumière de l'intellect. Comme signale Mathieu (6, 22) « La lampe du corps, c'est l'œil. »⁸⁸⁷ Dans « Primero Sueño » la lumière solaire devient un liquide qu'un aigle désire consommer : « y al Sol bebe los rayos pretendiendo / entre sus luces colocar su nido » (v. 332-333) ; ailleurs, dans le même poème, la lumière se répand dans le monde comme un liquide : « tan del todo bañados / de su resplandor » (v. 373-374).

L'huile, comme dans « Primero Sueño », incarne une flamme sacrée, liée à Minerve : elle incarne la lumière et l'esprit. Dans les deux poèmes, cette image représente un pas vers l'obscurité car, en buvant l'huile, la chouette éteint les lampes, tandis que par ce même geste, la forme pure renforce la destruction de la création. Mais, alors que dans « Primero Sueño » la chouette boit l'huile pour se nourrir et ainsi s'approprier ses attributs (elle consomme le « licor claro », v. 35, « su fruto », v. 37), dans « Muerte sin fin » la forme pure consomme la mort (« se entrega a la delicia de su muerte », v. 696). De même, la chouette intervient au début du poème, parmi d'autres métamorphoses, pour symboliser l'esprit sacrilège (« sacrilega », v. 32) des hommes dans leur désir de posséder la connaissance divine (représenté par l'huile et sa lumière sacrée, apparentée à Minerve), alors que dans « Muerte sin fin » l'huile est bue à la fin du poème : elle représente les sens et leur combustion (« que sin labios, sin dedos, sin retinas », v. 700), acheminant le poème vers la destruction complète de la création. « Primero Sueño » est le poème de l'échec de l'homme face à la connaissance, réservée au divin ; « Muerte sin fin » est le poème de l'échec de l'homme pour appréhender le monde tant par l'intellect que par sa sensualité, face à une divinité imperceptible.

Ces deux poèmes s'inscrivent dans la lignée de la silve-solitude, mais ceci ne se manifeste pas de la même manière. Rubin considère que « Sor Juana, imitando declaradamente al ilustre cordobés, reproduce las exageraciones sintácticas eruditas y las alusiones clásicas amontonadas que no aparecen en *Muerte sin fin*. »⁸⁸⁸ En même temps, Gorostiza présente un bestiaire qui s'inscrit dans la tradition de la silve *culterana*. Alors que Sor Juana fait appel à la mythologie, notamment à la tradition mythologique des métamorphoses, Gorostiza se centre sur la tradition de l'emblématique.

⁸⁸⁷ *Bible de Jérusalem*, Paris, Desclée de Brouwer, 1975, p. 1436.

⁸⁸⁸ Mordecai S. RUBIN, *op. cit.*, p. 205.

Cette difficulté de lecture des silves, en même temps, explique leur formulation en prose, dans une dynamique qui met en relief le caractère unitaire des poèmes en cherchant à souligner une logique interne. Pourtant, « Muerte sin fin » se compose de différentes sections. Nous verrons à présent comment se structure « Muerte sin fin », et comment Gorostiza a conçu l'architecture du poème long.

4. L'unité de « Muerte sin fin » comme poème long

Pour considérer que « Muerte sin fin » est une silve, avec une étendue proche des « silves-solitudes » de Góngora ou de Sor Juana, il faut pouvoir considérer le poème comme une unité. Pourtant, « Muerte sin fin » comprend une série de coupures. Pour montrer comment s'élabore l'unité du poème de Gorostiza, nous commenterons tant une lettre où Gorostiza explique sa vision du découpage interne de « Muerte sin fin » ; nous verrons qu'il a tenu à maintenir une certaine ambiguïté dans l'indication de ces coupures, et qu'il invite plutôt à lire le poème comme un tout. Cette lecture unitaire est notamment renforcé par une série de rappels – nous développerons aussi une comparaison avec la structure des rappels dans « Primero Sueño ». Enfin, nous étudierons des textes critiques de Gorostiza autour de l'architecture du poème long, qui peuvent s'appliquer directement au seul poème long qu'il a rédigé : « Muerte sin fin ».

a) Le dialogue moderne avec la strophe

« Muerte sin fin » est composé de parties bien délimitées, et non de strophes. À l'intérieur de chaque partie, aucune coupure strophique n'a lieu. En cela, le poème dans sa totalité n'est pas une silve à proprement parler.

N'oublions par pour autant que la notion de strophe dans la première édition de « Primero Sueño » n'est pas, non plus, aussi claire que celle d'un sonnet ou une « décima ». Pour « Muerte sin fin », la présentation graphique des différentes éditions diffère. Il est ardu de déterminer le nombre exact de parties. Arturo Cantú signale que, selon la première édition de 1939, et celles de 1964 et 1971, le poème est divisé en dix parties (avec quelques sous-parties), qui sont reconnaissables grâce aux lettres capitulaires et aux petites capitales du premier ou des deux premiers mots du vers initial

de chaque partie ; elles sont clairement reconnaissables aussi grâce à l'index. L'édition de 1971, qui compte avec l'approbation de Gorostiza lui-même, permet de reconnaître ces mêmes dix parties, avec les sous-ensembles correspondant.

Une lettre de Gorostiza, adressée depuis Rome en 1939 à Ortiz de Montellano, juste avant la publication de « Muerte sin fin » par Loera Chávez, remet en clair ceci : Gorostiza insiste sur l'utilisation de « versalitas » (petites capitales, c'est-à-dire, des majuscules dans le premier vers de chaque section), car : « hay fragmentos, iniciados siempre con mayúsculas, que se subdividen en fragmentos que, además de empezar siempre arriba de la página (es decir, en páginas de 16 renglones), se inician con versalitas. »⁸⁸⁹ Gorostiza, en fait, sait que la présentation du poème peut induire en erreur :

Como el poema carece de títulos intermedios, esta disposición tipográfica, que te ruego mantener, es la única que puede dar una idea sobre la distribución arquitectónica del conjunto. De no haber versalitas, sería conveniente emplear versales del mismo tipo en 8 puntos o, en último caso, nada : la alta y baja como en el resto del poema; pero que no se usen cursivas, por favor.⁸⁹⁰

Il suffisait qu'un éditeur ne prenne pas en compte ces indications pour dénaturer la structure du poème. L'édition de 1996, pourtant, confond parties et sous-ensembles, atteignant un total de dix-neuf parties ; ceci, selon les termes d'Arturo Cantú, « resulta suficiente para alterar por completo la estructura del poema y para oscurecer su sentido. »⁸⁹¹ La lettre de Gorostiza à Montellano montre pourtant que Gorostiza a préféré prendre le risque de cette confusion. Nous pensons que cela est dû à une volonté d'unité de l'ensemble du poème, pour réussir l'effet architectonique auquel le poète fait référence.

Cette unité est rythmée, en même temps, par deux contrepoints fondamentaux pour la structure générale du poème. En effet, deux de ces parties de « Muerte sin fin » ne correspondent pas à des silves d'un point de vue métrique. Elles marquent la fin de chacun des deux sous-ensembles que l'on peut reconnaître dans le texte.

⁸⁸⁹ Lettre de José Gorostiza à Bernardo Ortiz de Montellano, Rome, 18 mai 1939, in : José GOROSITZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI Editores, 2007, p. 474.

⁸⁹⁰ *Id.*

⁸⁹¹ Arturo CANTÚ, *op. cit.*, p. 57.

Il s'agit, premièrement, de « Iza la flor su enseña » (v. 302-329), une « seguidilla »⁸⁹² – composée par trois suites de trois quatrains avec l'alternance d'heptasyllabes et de vers de cinq syllabes, avec une rime « romance » ; chaque suite s'achève par un refrain, une strophe de deux vers qui est toujours une variante du même thème, avec un vers pentasyllabe suivi d'un heptasyllabe et une rime assonante. Il faut remarquer que la *seguidilla* appartient à la tradition orale, étant vouée au chant. Cette *seguidilla* s'achève par un « [BAILE] » (v. 344-347), strophe de quatre heptasyllabes. Le vers pair est constant.

Il s'agit ensuite de « ¡Tan-tan! ¿Quién es? Es el diablo » (v. 728-769), série de trois strophes de quatorze⁸⁹³ octosyllabes, chacune à rime assonante aux vers pairs, toujours en « i-a » (par exemple, dans la première strophe, la rime des vers paires correspond aux mots suivants : fatiga / enemigas / viva / estrictas / ariscas / encendida / vista). Ensuite, un nouveau « [BAILE] » (v. 770-775) ferme le poème, avec six vers rimés aux vers pairs aussi (en « a-o »), octosyllabes – sauf le quatrième vers, hexasyllabe si l'on veut bien scander un rythme pair (« con su ojo lánguido »). Il s'agit donc de vers d'*arte menor*, avec une rime assonante de « romance ».

En fait, le titre de ces deux danses est entre crochets et en majuscule (« [BAILE] »), ce qui indique l'extériorité de l'indication vis-à-vis du texte, comme s'il s'agissait de marques d'éditeur, ou d'une didascalie (selon le lexique théâtral) du poète. C'est la seule intervention externe au texte, au-delà des épigraphes. Cette intervention sert, comme pour les titres adoptés par les éditeurs des textes baroques, à diriger le lecteur vers une lecture de genre. On remarquera aussi que les deux *bailes* prolongent la métrique antérieure – heptasyllabes dans le premier cas, octosyllabes dans le second. Elles prolongent surtout le ton populaire, oral, des vers d'*arte menor* qui les précèdent. Evodio Escalante souligne ainsi que ce dernier passage vise à achever le poème par un ton populaire, en contraste avec le ton solennel de la silve, avec des effets de sens que nous commenterons aussitôt.⁸⁹⁴ Peut-être à cause de ces passages, qui entrecoupent la métrique impaire, Edelmira Ramírez ne reconnaît pas une silve dans « Muerte sin fin ». Le vers dans « Muerte sin fin », « libre en su mayor parte »⁸⁹⁵, est un « verso libre, con base 11-7-5. A excepción de los poemas V y X ».⁸⁹⁶

⁸⁹² Cf. Evodio ESCALANTE, *op. cit.*, p. 124.

⁸⁹³ Chaque strophe possède le nombre de vers d'un sonnet, quoique sans une sous division strophique en 4+4+3+3.

⁸⁹⁴ Evodio ESCALANTE, *op. cit.*, p. 124.

⁸⁹⁵ Note d'Edelmira Ramírez à *Muerte sin fin*, in : José GOROSTIZA, *Poesía y poética* [1988], Nanterre, ALLCA XX, Colección Archivos, 1996, p. 63.

⁸⁹⁶ *Ibid.*, p. 88.

Pourtant, le poème possède une unité évidente. En effet, on peut comprendre l'unité du poème par delà les variations métriques. Se rappeler que la silve est aussi un genre permet de mieux cerner le rapport de « Muerte sin fin » avec la silve. Nous pouvons ainsi citer Anthony Stanton, qui comprend directement la silve en tant que genre :

Si Gorostiza ensayó una silva más libre y suelta aún que la de sus modelos, fue seguramente por las posibilidades más amplias que ofrece a la divagación sinuosa del pensamiento. También hay que decir que el poeta moderno introduce mayor variedad métrica y una estructura más elaborada, con una organización en partes que no aparece en el poema de Sor Juana. No sólo la forma métrica de la silva sino también la superficie textual dan la impresión de una digresión que sigue un hilo dictado alternativamente por la razón o la fantasía: en “Muerte sin fin” son aún más notables las marcas que indican la presencia –o la apariencia– de un tortuoso proceso argumentativo (las distintas secuencias suelen empezar así: “Pero...”, “Mas...”, “Pero aún más...”, “No obstante...”, “Porque...”)⁸⁹⁷.

La remarque finale de Stanton souligne l'importance structurelle du texte de Gorostiza. « Primero Sueño » est édité comme une totalité en vers. « Muerte sin fin » suit des étapes bien délimitées. En même temps, « Muerte sin fin » implique un besoin de structuration, qui se manifeste par l'explicitation de sa logique interne, mise en évidence par les connecteurs logiques. « Muerte sin fin » pourrait être lu sans les coupures comme un tout, chaque nouvelle partie relançant la précédente.

Ainsi, force est de constater que, quoique l'on puisse reconnaître une silve dans « Muerte sin fin », il s'agit d'une silve désamorcée par les deux interventions de « chants » en vers en *arte menor* et par les deux *bailes* qui les suivent. Nous pouvons nous attarder, en ce sens, sur les analyses d'Evodio Escalante. Il considère que « Muerte sin fin » s'éloigne du modèle italianisant de la silve par l'effet de ces deux interventions en *arte menor* ; il s'agit plutôt de deux silves qui se finissent, chacune, par des poèmes qui altèrent le ton cultivé de la silve :

Muerte sin fin estaría constituido no por una sino por dos silvas más o menos extensas. Al concluir la primera, el poeta inserta al modo de una réplica vernácula, una cancioneta o una danza de tipo popular (una seguidilla), que no tiene nada que ver con el modelo culto, italianizante de la silva. Cuando la segunda concluye, y con ella la sección enjundiosa del texto, Gorostiza reitera el gesto contrapuntístico añadiendo una tirada final en versos de arte menor, como si se negara a dejarle la última palabra a la voz de altos vuelos

⁸⁹⁷ Anthony STANTON, *op. cit.*, p. 291-292.

intelectuales, y quisiera equilibrar otra vez la voz culta de la silva con la voz popular, octosilábica del romancero.⁸⁹⁸

Pour Evodio Escalante, ceci provoque une tension des voix intervenant dans le poème, à la différence du modèle de monologue⁸⁹⁹ de la silve, par la tension des voix solennelle et populaire placées en contrepoint. En ce sens, « Muerte sin fin » est plus près de *Soledades* que « Primero Sueño ». D'ailleurs, pour Escalante, « esta forma de convocar un diálogo al interior del texto poético [...] no aparece en ninguno de los poemas extensos de sus contemporáneos, que se mantienen todos dentro del tradicional esquema monológico ».⁹⁰⁰ En effet, sont des poèmes de monologue les *Sueños* de Ortiz de Montellano, « Canto a un dios mineral » de Cuesta, *Anagnórisis* de Segovia ou, plus tard, les poèmes longs de Paz.

Escalante souligne aussi le ton solennel de la silve, produit en grande partie par la présence dominante des hendécasyllabes ; par quoi le critique mexicain insiste sur l'effet de brisure provoqué par les sections uniquement en vers d'*arte menor* :

Muerte sin fin, con ser un poema culto [...] acoge sin ningún problema la voz vernácula de la cultura popular, y lo hace no a la manera del letrado que es capaz de “citar” refranes o frases populares, como queriendo añadir una nota de color a su sabio discurso, o con la intención de “condescender” con las maneras del vulgo, sino dándole a esta voz un lugar estratégico dentro de su composición: el lugar de una recapitulación pero también de un contrapunto a la voz maestra que rige en los dos grandes movimientos del poema.⁹⁰¹

Stanton met lui aussi en relief l'alternance entre la langue culte et la langue populaire dans « Muerte sin fin », ce qui le distingue de « Primero Sueño » :

El lenguaje poético más elevado desemboca, en los dos últimos versos, en una sardónica intervención del coloquialismo. Esta coexistencia de lo culto y lo popular proviene de la tradición gongorina, pero en Gorostiza [...] se produce un choque violento entre dos lenguajes y dos visiones del mundo.⁹⁰²

⁸⁹⁸ Evodio ESCALANTE, *op. cit.*, p. 124.

⁸⁹⁹ *Ibid.*, p. 128.

⁹⁰⁰ *Id.*

⁹⁰¹ *Ibid.*, p. 125-126.

⁹⁰² Anthony STANTON, *op. cit.*, p. 301-302.

Quand à la segmentation de « Muerte sin fin », nous préférons considérer qu'il s'agit de coupures qui n'altèrent pas l'unité du poème : les sections nous semblent plus proches de la coupure propre aux strophes qu'à celle de poèmes indépendants. Nous ne lisons pas « Muerte sin fin » comme deux silves, mais comme un poème unitaire et cohérent, proche de « Primero Sueño ». L'unité du poème dans son développement est évidente, et les parties prennent tout leur sens lues dans l'évolution de l'œuvre. D'où l'assimilation de « Muerte sin fin » à la structure d'une symphonie, par plusieurs critiques, comme Mordecai S. Rubín et Susana González Aktories.⁹⁰³ Evodio Escalante, en ce sens, utilise aussi l'image de la symphonie, même s'il affirme que le poème est composé de deux silves : il mentionne une « unidad de tipo sinfónico »⁹⁰⁴, en référence à « una sinfonía en dos grandes movimientos », qui correspondrait à « *andante-allegro, andante-allegro* ». Ainsi, « A cada uno de los *andantes*, extendidas y despaciosas meditaciones que rozan alturas metafísicas, les sigue una suerte de fugaz contrapunto, a la manera de un *scherzo* que sirviera para “aligerar” la gravedad de los temas ».⁹⁰⁵ Gorostiza lui-même mentionne la symphonie comme symbole d'unité, lorsqu'il compare l'œuvre de Pellicer à la musique, avec cette même idée d'ensemble structuré et harmonique : « la música que va desde la melodía, el ritmo, el acento, el colorido y la modulación, hacia la sinfonía. Y desde el punto de vista musical, mucha de la obra de Pellicer es un crescendo sinfónico. No es ya el canto, no es la pequeña canción sensual: explota hacia la grandeza. »⁹⁰⁶

Les différentes parties de « Muerte sin fin », d'ailleurs, ont une unité globale plus marquée que les différents chants de « Paraíso cerrado... », la « silve-solitude » de Soto de Rojas. La *Gatomaquia* de Calderón, en silve elle aussi, ne présente pas moins des parties distinctes, composant chacune d'elles une silve indépendante au sein du récit. « Muerte sin fin » est une silve avec une unité clairement plus définie que celle de « Paraíso cerrado » ou la *Gatomaquia*. On peut étendre l'interprétation jusqu'à suggérer que « Muerte sin fin » est une silve en ce qu'il inclut une variété au sein même de sa structure.

⁹⁰³ Mordecai S. RUBÍN, *op. cit.* ; Susana GONZÁLEZ AKTORIES, *Muerte sin fin: Poema en fuga*, Mexico, JGH Editores, 1997.

⁹⁰⁴ Evodio ESCALANTE, *op. cit.*, p. 128.

⁹⁰⁵ Evodio ESCALANTE, *op. cit.*, p. 125.

⁹⁰⁶ José GOROSTIZA, « Carlos Pellicer », *El Gallo Ilustrado*, supplément de *El Día*, 19 novembre 1968, p. 1. Cité à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 329.

Afin de souligner l'unité de « Muerte sin fin », nous montrerons à présent comment le poème se construit à partir d'une série de rappels, et nous commenterons ensuite certaines différences avec la structuration interne de « Primero Sueño ».

b) Le tissage des rappels

Nous lisons « Muerte sin fin » comme un seul et même poème, en considérant que sa structure, les coupures, participent de cette unité. Dans cette optique, tant « Muerte sin fin » que « Primero Sueño » sont des poèmes longs (775 et 975 vers respectivement). Nous verrons à présent comment ils sont structurés (par quoi, nous démontrerons en détail leur unité). Dans les deux cas, on peut reconnaître une série de vers qui aident à structurer le tout. Il s'agit surtout de rappels, qui situent le lecteur dans le développement général.

Sans rentrer dans le détail de toutes les formes rhétoriques, limitons-nous à signaler comment, à travers des rappels, les deux poèmes réunissent leurs différents développements. Nous verrons que, dans le cas de « Muerte sin fin », il s'agit d'entrelacer les « chants », alors que dans le cas de « Primero Sueño » (publié à l'origine sans coupures strophiques visibles) les rappels cherchent surtout à encadrer des digressions (digressions qui sont caractéristiques de la littérature baroque) en rappelant le sujet.

Des rappels en début de vers

Gorostiza structure son poème à travers des répétitions. Dans la première section de « Muerte sin fin », on peut reconnaître la répétition du mot « agua » à six reprises dans quarante-neuf vers, atteignant un paroxysme au vers 35 avec la tautologie « qué agua tan agua » – la tautologie étant comme une transparence du sens.

Mais, dans « Muerte sin fin », il s'agit notamment de répétitions de vers (ou une partie du vers), ou l'utilisation réitérative de certains pronoms, avec un effet d'anaphore.

Le procédé de rappel le plus évident consiste dans le fait qu'un vers d'un chant de « Muerte sin fin », qui apparaît vers la fin du chant, soit repris comme le premier vers du chant suivant, dans une démarche d'anaphore. Ainsi : « Mas que vaso –también– mas providente », qui apparaît au vers 38 du premier chant, est le premier vers du chant suivant (au vers 50 de la totalité du poème). Ceci étant, dans la deuxième partie le vers est fermé par le point d'exclamation alors que, dans le vers 38, il commence une phrase qui va jusqu'à la fin de la section, au vers 45. Le fait que le vers 38

commence la dernière phrase du poème unit avec encore plus de force les deux premières parties de « Muerte sin fin ». Ce procédé de rappel a lieu nombre de fois au cours du poème et construit son unité.

Plus loin, dans le vers 67 du deuxième chant (v. 116 du poème) : « Pero en las zonas ínfimas del ojo, / en su nimio saber, / no ocurre nada, no, sólo esta luz » ; ce qui est repris dans le début du troisième chant : « PERO en las zonas ínfimas del ojo / no ocurre nada, no, sólo esta luz » (v. 130-131). Et, dans le début des strophes suivantes : « Mas en la médula de esta alegría, / no ocurre nada, no » (v. 175-176), puis : « Mas nada ocurre, no, sólo este sueño » (v. 215). La construction à partir d'une conjonction adversative (« mas ») est reprise par ailleurs dans deux vers, qui fonctionnent en parallèle : « Pero aún más –porque en su cielo impío / nada es tan cruel como este puro goce– » (v. 192-193) et « Pero aún más –porque, inmune a la mácula, / tan perfecta crueldad no cede a límites– » (v. 203-204).

Dans le vers 117 du troisième chant (v. 246 du poème) est annoncé le premier vers du quatrième chant : « ¡oh inteligencia, soledad en llamas! / que lo consume todo hasta el silencio » (v. 246-247) et : « ¡OH INTELIGENCIA, soledad en llamas, / que todo lo concibe sin crearlo! » Comme on peut le noter dans ce cas, et dans les cas antérieurs, le vers est repris tel quel, et le vers suivant peut permettre des variantes. Un écho de ce vers revient ensuite, dans le même chant : « –oh inteligencia, páramo de espejos! » (v. 16 du quatrième chant, et v. 270 du poème).

On peut reconnaître ce procédé vers la fin du poème : « y todo cuanto nace de raíces, / desde el heroico roble / hasta la impúbera / menta de boca helada » (v. 646-649), devient dans le début de la sous-partie suivante : « Porque desde el anciano roble heroico / hasta la impúbera / menta de boca helada, / ay, todo cuanto nace de raíces » (v. 659-662). Appuyant cette démarche, le dernier vers d'une des sous-partie devient le sixième vers de la sous-partie suivante : « en los duros jardines de la piedra » (v. 657 et v. 664).

En dehors des répétitions (ou évocations) du début d'une section dans la section précédente, on peut reconnaître dans « Muerte sin fin » une série de répétitions de vers ou de mots précis. Déjà, la formule initial de « Muerte sin fin », « Lleno de mí » (v. 1), revient dans le huitième vers. Les exemples, en fait, son nombreux. Le vers 21 de l'ensemble du poème est repris presque mot pour mot dans le premier chant de la deuxième partie de « Muerte sin fin », plus de trois cents vers plus loin : « por el rigor del vaso que la aclara » (v. 21) ; « En el rigor del vaso que la aclara » (v. 348). Puis, le chant suivant revient à la notion de « rigor » (v. 3 du chant, v. 399 du poème : « qué esconde en su rigor inhabitado »). Ce même chant, et le chant suivant, commencent avec des vers qui

dialoguent entre eux : « PERO el vaso en sí mismo no se cumple » (v. 399) et « MAS LA forma en sí misma no se cumple » (v. 422).

Le dernier chant du poème (496-727), avant la section final en *arte menor*, est composée par sept strophes : c'est le plus long du poème. Sauf la première, toutes les strophes commencent avec une même formule explicative (« Porque », v. 525, 557, 587, 625, 659 et 687), s'enchaînant les unes aux autres pour décrire la destruction de la création dans une formulation logique (chaque étape de la destruction expliquant logiquement l'étape antérieure).

En ce sens, il y a une image qui revient au cours du poème : « Un disfrutar en corro de presencias, / de todos los pronombres –antes turbios / [...] / de mí y de Él y de nosotros tres » (v. 135-138). La mention des trois pronoms revient à la fin du quatrième chant, juste avant la première intervention en *arte menor* : « con Él, conmigo, con nosotros tres » (v. 296 du poème). Elle revient plus loin : « en que –¡tú! ¡yo! ¡nosotros!– de repente » (v. 633), pour désigner la destruction du langage (« a fuerza de atar nombres destemplados, / ay, no le queda sino el tronco prieto », v. 634-635).

Ces rappels, dans « Muerte sin fin », permettent de connecter les différentes parties du poème, renforçant son architecture, tel que, comme nous l'avons vu, Gorostiza l'a théorisé. On peut y reconnaître un souci permanent de donner au poème une cohérence suffisante pour qu'il puisse être lu en tant qu'un même ensemble. Nous verrons à présent si ce système de rappels est présent dans « Primero Sueño ».

Les rappels dans « Primero Sueño »

Dans « Primero Sueño », les rappels jouent le rôle de connecteurs logiques. Il s'agit moins de lier les différentes parties du poème que de souligner le développement logique des idées. On reconnaît ici le goût de la littérature baroque pour les formules de conclusion.

Il y a surtout des rappels, après des digressions, avec la forme verbale « digo », qui sert en fait à dévoiler le sujet implicite des vers précédents, où sont décrits les attributs de ce sujet : « según de Homero, digo, la sentencia, » (v. 399) ; « –contra el Sol, digo, cuerpo luminoso, » (v. 460) ; « el Hombre, digo, en fin, mayor portento », (v. 690).

La forme verbale « digo » peut jouer le rôle, aussi, d'une explication : « aquellas tres oficiosas, digo, » (v. 47) ; « (ínfima parte, digo, dividiendo / en tres su continuado cuerpo horrendo) » (v. 328-329) ; « (segunda ambición, digo) » (v. 795) ; « líneas, digo, de luz clara » (v. 947).

Tarcisio Herrera souligne cette caractéristique de « Primero Sueño », en rapport à « Muerte sin fin » : « Uno de los giros más típicos de Juana Inés en el *Sueño*, dice: “El sueño todo, en fin, lo poseía, / Todo, en fin, el silencio lo ocupaba.” Y *Muerte sin fin* gusta también del giro “en fin” o “por fin”, cuando canta: “Cuando todo —por fin— lo que anda o reptaba ».⁹⁰⁷

Certains passages de « Primero Sueño » situent la temporalité de l'action : « El coticinio casi ya pasando / iba, y la sombra dimidiaba, cuando » (v. 151-152). Plus loin : « La cual, en tanto, toda convertida / a su inmaterial sér y esencia bella, / aquella contemplaba » (v. 292-294).

Dans la section finale du poème (v. 887-975), le poème développe à un rythme accéléré l'arrivée du jour, avec de nombreux procédés de narration ; il n'est donc pas étonnant que les rappels temporels soient plus nombreux. Le passage commence par une locution adverbiale de temps (« En tanto el Padre de la Luz ardiente », v. 887), et est suivi par d'autres indicateurs temporels (« antes », v. 895 et 950 ; « apenas », v. 917 ; « cuando », v. 924 et 939 ; « al fin », v. 959 ; « mientras », v. 967). Et c'est surtout l'utilisation de l'imparfait qui situe le rythme temporel de l'action (« conocía », « despedía », « venía », « ceñía », « gobernaba », « espantaba », etc.).

Tant « Muerte sin fin » que « Primero Sueño » sont construits comme des entités globales, avec une architecture soignée qui donne du sens à leur étendue considérable. En même temps, « Muerte sin fin » est découpé, à travers la présentation graphique, en sections. Les différents rappels du poème visent à enchaîner ces sections, pour renforcer l'unité du poème. « Primero Sueño », au contraire, ne signale pas graphiquement les différentes sections qui le composent. Sor Juana semble plus préoccupée de souligner l'unité de ses idées : les rappels, dans « Primero Sueño », s'effectuent à travers des connections logiques.

Pour prolonger l'idée de l'unité de « Muerte sin fin », nous commenterons finalement l'approche de Gorostiza au poème long, et son désir d'élaborer des poèmes avec une structuration cohérente qu'il assimile à l'architecture.

c) L'architecture du poème long

Tant les *Soledades* comme « Primero Sueño » et « Muerte sin fin » constituent des poèmes longs. De tous temps, on a pu lire des poèmes longs, des poèmes homériques aux poèmes anglais du XIX^{ème} siècle, en passant par la *Divine Comédie*. Au XX^{ème} siècle, pourtant, le poème long est moins courant, ou en tout cas ainsi l'a considéré José Gorostiza qui, comme nous le verrons

907 Tarcisio HERRERA, *op. cit.*, p. 147.

aussitôt, dénonce un manque de volonté de construction de la part de ses contemporains. Mais commençons par avancer une définition du poème long.

Selon Octavio Paz, le poème long se composerait de trois cents à mille vers.⁹⁰⁸ Ce chiffre de vers, malgré son caractère relatif (car un vers peut abriter un nombre variable de syllabes), correspond aux dimensions de la silve. Octavio Paz, a composé lui même des poèmes longs, comme « Piedra de sol » (long de 584 vers).⁹⁰⁹ Comme exemple du poème long dans la poésie moderne mexicaine, Evodio Escalante cite :

« Piedra de sacrificios. Poema Iberoamericano » (1924) de Carlos Pellicer, así como por López Velarde, con « La Suave Patria » (1921) y por Manuel José Othón con « Idilio salvaje » y el « Canto rústico de Walpurgis » (1907), este último un impresionante collar de veintidós sonetos.⁹¹⁰

Pourtant, comme signale Evodio Escalante, un poème long implique un effort de construction considérable :

Los poemas extensos [...] representan el producto más alto de un esfuerzo que ya no se conforma con la breve eclosión lírica, de naturaleza más bien sentimental, sino que intenta trazar –en vistas a la escritura del poema– un plan arquitectónico que permita expresar de un modo coherente una visión intelectual mucho más rica e incluyente.⁹¹¹

La notion d'architecture est un élément clef du poème long, car le poème doit parvenir à se soutenir de manière autonome, révélant un développement cohérent :

Un componente central de este plan arquitectónico [du poème long] es la idea de ciclicidad, es decir, una concepción del tiempo que quiere ir más allá del instante o el momento lineal, y que se propone construir un ciclo, algo que se abre y a la vez se cierra para dar una idea de que un proceso ha sido completado [...].⁹¹²

⁹⁰⁸ Interview à Octavio Paz réalisé par Enrico Maria Santi pour BBC, Películas EBESA, série Grandes Escritores. Cité par Jesús GARRIDO GATICA, *Acercamientos a Gilberto Owen y su poema Libro de Ruth*, Mémoire de Licence en Littérature dirigée par Evodio Escalante, UAM, Unidad Iztapalapa, 2001.

⁹⁰⁹ Octavio Paz, *Libertad bajo palabra*, FCE, Mexico, 1960.

⁹¹⁰ Evodio ESCALANTE, cité par : Jesús GARRIDO GATICA, op. cit.

⁹¹¹ *Id.*

⁹¹² *Id.*

Pour José Gorostiza la poésie moderne a délaissé l'effort architectural dans la construction d'un poème, qui est essentiel pour parvenir à édifier un poème d'une grande envergure. Gorostiza revient à plusieurs reprises sur cette analogie avec l'architecture. En 1928, il fait l'éloge de *Return Ticket*, de Salvador Novo : « qué bien construida, qué perfecta dentro de su breve arquitectura. »⁹¹³ Quand, en 1928 à nouveau, il présente ses *Canciones para cantar en las barcas* (publiées trois années auparavant), il applique une dure critique à son recueil ; il critique notamment « su debilidad arquitectónica ».⁹¹⁴ En ce sens, malgré cette autocritique, il loue dans la même phrase la « cohesión e individualidad »⁹¹⁵ de l'ensemble du recueil, « que ha de ser el esqueleto de mi obra futura »⁹¹⁶. Gorostiza, en fait, semble avoir fixé la structuration architectural comme un élément central de sa poésie future. Ce sera le cas de « Muerte sin fin ».

Sor Juana mentionne elle aussi l'architecture, à travers une des images centrales de « Primero Sueño » : les figures élevées des pyramides (« de la Arquitectura / último esmero », v. 341-342) qui ont assuré la pérennité de la civilisation égyptienne (« Gitanas glorias, Ménficas proezas, / aun en el viento, aun en el Cielo impresas », v. 352-353). Puis, en 1691, Sor Juana a fait l'éloge de l'architecture, à partir de son rapport avec le sacré, comme symbole de l'architecture qui soutien le monde :

¿Cómo sin Arquitectura, el gran Templo de Salomón, donde fue el mismo Dios el artífice que dio la disposición y la traza, y el Sabio Rey sólo fue sobrestante que la ejecutó; donde no había basa sin misterio, columna sin símbolo, cornisa sin alusión, arquitrabe sin significado; y así de otras sus partes, sin que el más mínimo filete estuviese sólo por el servicio y complemento del Arte, sino simbolizando cosas mayores? ⁹¹⁷

Revenons à Gorostiza. Dans un texte qui a pu être écrit en pensant rétrospectivement à « Muerte sin fin » (dans ses « Notas sobre poesía » de 1955), Gorostiza revient sur le rôle central de la structuration en poésie, notamment pour les poèmes longs : « El caso de la construcción en grande, como en los vastos poemas de otros tiempos, no se plantea ya. Quiero decir, no puedo

⁹¹³ José GOROSTIZA, « Alrededor del *Return Ticket* », *Mexican Folkways*, vol. 4, n. 4, octobre-décembre 1928. Cité à partir de José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 264.

⁹¹⁴ José GOROSTIZA, « Declaración », présentation à un choix de poèmes de Gorostiza publiée dans Gabriel GARCÍA MAROTO (choix), *Galería de poetas nuevos de México*, Madrid, La Gaceta Literaria, 1929. Cité à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 262.

⁹¹⁵ *Ibid.*, p. 262.

⁹¹⁶ *Id.*

⁹¹⁷ Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Obras completas*, Mexico, Porrúa, p. 832.

callar, que lo siento como una enorme pérdida para la poesía ».⁹¹⁸ On reconnaît dans le texte de José Gorostiza une volonté de revenir à une poésie qu'il sent comme perdue (« los vastos poemas de otros tiempos »⁹¹⁹). Evodio Escalante reconnaît dans cette affirmation de Gorostiza une « añoranza por los tiempos que una vez fueron »⁹²⁰, c'est-à-dire, « más cerca de los grandes poetas del barroco español (y de sor Juana, donde quiera que a ella se la ubique »⁹²¹, quoiqu'il sent surtout une proximité avec T. S. Eliot et son essai de 1919, *Tradition and Individual Talent*, où Eliot soutient qu'un poète doit savoir maîtriser, dans ses compositions, les sentiments.⁹²²

Gorostiza associe le manque de structuration à un appauvrissement des ressources des poètes. Selon ce texte de Gorostiza, la poésie a perdu, au détriment de la prose ou le théâtre, une partie de ses thématiques ou styles : « Estamos bajo el imperio de la lírica. La poesía ha abandonado una gran parte del territorio que dominó en otros tiempos como suyo. El diálogo, la descripción, el relato, así como otras muchas maneras de poesía [...] se han ido a engrosar los recursos del teatro y de la novela ».⁹²³ Dans un même élan, Gorostiza émet une critique sévère contre la lyrique moderne et la rédaction de poèmes brefs :

Treinta o cuarenta composiciones [...] suelen formar, unas tras otras, lo que el público llama «un libro de versos». (¡Qué horrible expresión: un libro de versos!) [...] pero el libro no mostrará, a su vez, la unidad de construcción que nos agrada encontrar en un libro. La suma de treinta momentos musicales no hará nunca el total de una sinfonía.⁹²⁴

Gorostiza, donc, tient à l'unité des poèmes, et vante la composition d'un poème long. Nous pensons que « Muerte sin fin » constitue ce poème long.

Nous lisons ainsi « Muerte sin fin » comme un poème unitaire, construit avec une architecture interne qui en fait une véritable symphonie : les différentes parties, les variantes, participent du tout et renforcent son unité. Cette unité de « Muerte sin fin » est notamment visible dans sa structuration à travers des rappels, qui lient les différentes sections dans un tissage d'échos,

⁹¹⁸ « Notas sobre poesía », in : José GOROSTIZA, *Poesía y poética* [1988], Nanterre, ALLCA XX, Colección Archivos, 1996, p. 149.

⁹¹⁹ *Id.*

⁹²⁰ Evodio ESCALANTE, *op. cit.*, p. 132.

⁹²¹ *Id.*

⁹²² « Tradition and Individual Talent », in : T. S. ELIOT, *The sacred Wood, Essays on Poetry and Criticism*, London, Methune, 1920.

⁹²³ « Notas sobre poesía », in : José GOROSTIZA, *op. cit.*, p. 150.

⁹²⁴ *Id.*

chaque nouvelle section relançant une idée de la section antérieure. À travers cette lecture nous relierons « Muerte sin fin » au genre des silves-solitudes (les *Soledades* ou « Primero Sueño »), qui constituent des poèmes longs.

Pour composer le poème long que constitue « Muerte sin fin », José Gorostiza adopte une conception traditionnelle du point de vue métrique, par l'utilisation d'une métrique impaire. Ceci étant, il élimine la rime de fin de vers. Ce qui par contre-poids renforce le rôle de la rime interne. Les rappels produits par la rime sont déplacés à la rime assonante.

Gorostiza, ailleurs, conclut que toute nouvelle forme métrique doit s'adapter à la tradition littéraire. Lorsque le public ne reconnaît pas cet ancrage dans la tradition, et que le vers est irrégulier, Gorostiza considère qu'il s'agit d'une forme artificielle :

un metro artificial [...] carece necesariamente de individualidad fonética. En teoría es un verso porque está sujeto a una cantidad silábica y a una ley rítmica, pero no es aún para el oído, porque sólo una tradición prolongada puede, a través de los años, fijar inconfundiblemente la cadencia de un verso.⁹²⁵

La tentative reste toujours valide, car, rappelle Gorostiza, l'octosyllabe ou l'hendécasyllabe ont surgit dans des hésitations rythmiques, avant de se figer. Dans le cas de la silve de Gorostiza, le lecteur contemporain pouvait déjà reconnaître la silve, et plus particulièrement la silve *modernista*.

⁹²⁵ José GOROSTIZA, « Las Rubaiyat », prologue de Gorostiza à : Omar KHAYYAM, *Rubaiyat*, Mexico. Cité à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 312.

La silve a une origine latine : en latin, le mot signale une forêt de sujets. Ainsi, Stace publia-t-il ses *Silvae* avec des sujets divers. Dès Stace, aussi, la silve est associée à une liberté formelle – dans le cas de Stace, surtout, à la liberté strophique, car pour la silve aucune régularité des strophes n'est exigée. La notion de variété et de liberté formelle est la base de la silve. Au cours de la Renaissance, des silves néo-latines furent composées, avec une persistance de certains thèmes de Stace : la description d'éléments naturels ou l'apostrophe.

La silve est adoptée ensuite par les langues romanes. Par silve est désigné d'abord tout un recueil aux sujets divers ; la référence à Stace demeure. Mais, par la suite, la forme métrique s'impose, avec une tendance forte à l'alternance d'heptasyllabes et d'hendécasyllabes, ce qu'il faut mettre en rapport avec la « estancia » (strophe constitutive des « canciones ») et le madrigal, comme nous l'avons vu en analysant le madrigal composé par Gorostiza en imitation de Cetina.

La silve triomphe surtout en langue castillane. Au début du XVII^{ème} siècle, nombre de silves furent publiées. Aujourd'hui, les silves les plus lues sont celles de Rioja et de Quevedo, qui, avec une forme métrique précise (il s'agit de « silves métriques ») reprennent encore les sujets de Stace, voire même, produisent une amplification d'une des silves de Stace.

La publication des *Soledades* altère la silve. Góngora initie ce qu'on peut considérer un genre à part : la « silve solitude ». Il s'agit de silves d'une grande étendue, qui approchent les mille vers, avec un vocabulaire précis et un thème dominant : la solitude, comprise comme une nostalgie.

« Primero Sueño » fait partie de cette tradition initiée par Góngora. Que ce soit par la forme métrique ou son étendue, « Primero Sueño » a été vu, dès sa publication, comme un poème lié aux *Soledades*. Leur principale différence est dans la quête intellectuelle propre à chaque poème.

En ce qui concerne la liberté métrique, une certaine partie de la critique a compris la silve comme une « confusion ». Cette vision péjorative du genre est compréhensible, en ce que la silve provoque une succession de labyrinthes. Ceci explique l'idée que certaines silves, composées en « octavillas », auraient mieux rendu leur sujet. Cette critique à la liberté structurelle de la silve fut formulée à plusieurs reprises. Elle fut formulée en 1830, déjà : dans ses commentaires à ses *Poesías selectas castellanas*, Manuel José Quintana imaginait une amélioration de la *Gatomaquia* de Lope

par la réécriture du poème en « octavillas ».⁹²⁶ Pensons aussi à la critique d'Ungaretti aux *Soledades* et sa préférence pour la structure stable du « Polifemo ». Enfin, à l'idée formulée par Méndez Plancarte, selon lequel « Primero Sueño », écrit en « octavas », aurait pu gagner la concision du « Polifemo » de Góngora.⁹²⁷

La silve au XIX^{ème} siècle fut récupérée notamment par les poètes *modernistas*. Darío a relu Góngora, influencé par la fascination de Verlaine pour le poète andalou. La recherche de l'impair par Verlaine, dans la poésie de Darío, a pu se manifester à travers une adaptation de la silve baroque. L'époque moderne s'accommode bien de cette forme vouée à l'expérimentation. Elle étend ses possibilités métriques, avec l'inclusion de nombre de nouvelles formes métriques, comme différents vers impairs (de cinq, neuf ou treize syllabes), ainsi que l'alexandrin (composé en fait à partir de deux heptasyllabes, ce qui explique qu'il puisse bien s'intégrer à l'harmonie des vers à la métrique impaire). Postérieurement, en Espagne, la génération de 1927 redécouvre Góngora, longtemps condamné par son hermétisme.

Dans ces mêmes années du début du XX^{ème} siècle, Gorostiza hérite de la silve *modernista* et du goût pour la variation de vers impairs. Dans « Muerte sin fin », il décide de ne pas utiliser la rime de fin de vers, mais travaille de près la rime interne. Il faut aussi retenir l'importance donnée par Gorostiza aux mètres impairs – et, aussi, à la tradition hispanique du vers de *arte mayor* –, avec des variantes et sans une conception rigide de la strophe. Ceci relie directement « Muerte sin fin » à l'époque de rénovation des formes métriques que constitue le XVII^{ème} siècle espagnol. L'importance du foisonnement culturel explique le besoin de nouvelles formes métriques qui puissent permettre l'expérimentation. C'est l'objectif même de la silve moderniste : une forme libre au sein de la tradition, qui sait exploiter le ton solennel et réfléchi de l'hendécasyllabe pour des poèmes d'une grande ambition formelle et intellectuelle, en l'alliant librement aussi à des vers de *arte menor*.

Nous avons vu ainsi comment se forge une tradition (la silve *modernista*) à partir d'une tradition déjà relue (la silve latine relue dans le Baroque). Cette manière de revenir à une forme ou un genre renferme des problématiques qui concernent tant le Baroque comme la modernité. L'analyse de « Muerte sin fin » en tant que silve *modernista* permet de caractériser la modernité poétique mexicaine, qui se génère et se régénère à l'intérieur d'un texte poétique. Gorostiza participe de la mise en place de la tradition mexicaine : à partir de sa relecture moderne de la silve

⁹²⁶ Cité par José Manuel RICO GARCÍA, Alejandro GÓMEZ CAMACHO, Alejandro, *op. cit.* p. 109.

⁹²⁷ Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *El sueño*, éd. Alfonso MÉNDEZ PLANCARTE, México, UNAM, Biblioteca del Estudiante Universitario, 1989, p. XLII.

(à partir de Góngora et Sor Juana, mais aussi de Darío) se construit un des piliers de la tradition mexicaine.

Remarquons enfin que « Muerte sin fin » est une silve *modernista*, mais qu'il peut aussi être lu comme une « silve solitude », ou silve de nostalgie, telle que nous l'avons décrite. « Muerte sin fin » exprime une nostalgie face à une perte du langage, ainsi qu'une nostalgie de la divinité. Gorostiza, en référence au recueil de Villaurrutia, *Nostalgia de la muerte*, met en rapport la nostalgie et la mort (thème principal de « Muerte sin fin »), lorsqu'il signale que la nostalgie est « uno de los misterios [...] que más nos acercan a la muerte ».⁹²⁸ Dans la partie suivante de notre étude, nous développerons cette perte du langage, et nous la mettrons en rapport avec « Primero Sueño », poème qui développe la nostalgie de la créature, qui ne peut accéder à la connaissance.

⁹²⁸ Lettre manuscrite de José Gorostiza à Xavier Villaurrutia, datée du 7 janvier 1936 ; reproduite dans José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 468.

Partie III

L'inaccessible connaissance

Le poids de l'intellect dans « Muerte sin fin » et « Primero Sueño » pourrait les rapprocher de la philosophie et de son amour de la connaissance. L'« Aprobación » du Père Callejas rappelle la densité du contenu de « Primero Sueño » : « En este Sueño se supone sabidas cuantas materias en los libros de Ánima se establecen, muchas de las que tratan los Mitológicos, los Físicos, aun en cuanto médicos; las Historias profanas y naturales, y otras no vulgares erudiciones. »⁹²⁹ « Primero Sueño » véhicule des connaissances. « Muerte sin fin » et « Primero Sueño » invitent, chacun à leur manière, à une intense réflexion. En eux, le langage peut formuler des idées, des explications, des analyses : faits de langage, les deux poèmes sont une manifestation de l'intellect. Enrique López Aguilar remarque, sur « Primero Sueño », que « el mismo texto repetido hasta el infinito, bien podría ofrecer uno de los tonos fundamentales de las angustias sorjuanescas: lo áspero del intelecto, la inteligencia, 'soledad en llamas', de Gorostiza. »⁹³⁰

Dans ce mouvement, le langage joue un rôle central, car il est la voie d'accès pour les hommes à la connaissance. Alors que dans « Muerte sin fin », le langage, dans sa volonté de dire le monde, s'épuise (« lo consume todo hasta el silencio », v. 247), dans « Primero Sueño », l'âme ne peut accéder à la connaissance absolue du monde :

Estos, pues, grados discurrir quería	
unas veces. Pero otras, disentía,	705
excesivo juzgando atrevimiento	
el discurrirlo todo,	
quien aun la más pequeña,	
aun la más fácil parte no entendía	
de los más manüales	710
efectos naturales.	

Nous émettons l'hypothèse qu'un enjeu central des poèmes correspond à un échec dans la volonté d'appréhender le monde, que ce soit par l'intellect (qui mène à un terrible silence dans « Muerte sin fin ») ou par la connaissance (selon des méthodes scolastiques, dans « Primero Sueño »). Nous

929 Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Fama, y obras póstumas*, Madrid, Ruiz de Murga, 1700 (nous citons à partir de l'édition fac-similé disponible sur le site de la Universitätsbibliothek Bielefeld, <http://www.ub.uni-bielefeld.de/diglib/delacruz/fama/>).

930 Enrique LÓPEZ AGUILAR, « Alrededor de un papelillo llamado *El Sueño* », in : *La mirada en la voz*, México, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1991, p. 61. Cité par Ana María BENÍTEZ AGUILAR, *op. cit.*, p. 28.

analyserons cet énonciation d'un échec, qui correspond à un des liens les plus forts entre les deux poèmes.

« Muerte sin fin » et « Primero Sueño » se rejoignent, en tant que silves, en ce qu'ils constituent des nostalgies de la connaissance : ils transmettent le *desengaño* baroque. Mais, alors que dans « Primero Sueño » l'âme admet l'échec de son élan vers la connaissance, qui est réservée à la divinité, dans « Muerte sin fin » le créateur est détruit, dans un geste moderne qui fait appel à un nihilisme ironique.

Par ailleurs, Sor Juana et José Gorostiza sont tous les deux exigeants avec leur œuvre. Sor Juana, quoiqu'une auteur prolifique, considère que « Primero Sueño » est une des rares compositions qu'elle a écrit par plaisir ; José Gorostiza hésite à se considérer lui-même un écrivain. Cette attitude commune aux deux poètes se traduit par une méfiance vis-à-vis de l'écriture, et une méfiance vis-à-vis de l'intellect et du langage. Il est intéressant de noter les liens entre cette méfiance et le concept de « poésie pure », que Gorostiza décrit comme central pour sa génération. Cette théorie de l'écriture, appliquée à la composition, peut provoquer une stérilité, car il est impossible de réduire la poésie à des éléments exclusivement poétique, et car la rigueur et un esprit excessivement autocritique peuvent mener à une frustration face à la feuille blanche et au désir de dire l'absolu.

Cette rigueur, en même temps, est liée de près à « Primero Sueño » et « Muerte sin fin ». Le poème de Sor Juana se centre sur le désir qu'éprouve l'âme pour accéder à la connaissance : ce désir ne peut être assouvi, car la connaissance absolue ne concerne que Dieu – « Primero Sueño » décrit ainsi les limitations de l'âme humaine, en opposition au créateur. Nous verrons que cet échec est développé avec des images parallèles dans l'œuvre de José Gorostiza, qui concernent le dialogue du verre et de son contenu (le verre constitue une image des limites de la pensée), le voyage de l'âme vers la connaissance comme un naufrage ou, enfin, la condamnation biblique des aspirations excessives de la créature dans son désir de se rapprocher du créateur.

Nous développerons ainsi le rapport de « Muerte sin fin » et « Primero Sueño » à la connaissance dans deux étapes principales. D'abord, en ce qui concerne l'intelligence et un esprit autocritique, lié à la composition poétique, qui se traduit dans l'esprit moderne par l'impossibilité d'écrire, alors que pour Sor Juana ceci concerne surtout l'autocritique. Ensuite, nous montrerons que cette question est liée au rôle du langage, qui ne peut permettre aux poètes d'accéder à la connaissance absolue – Gorostiza rejoint ainsi l'expression baroque du *desengaño*.

Chap. I – L'intellect et la page blanche

À la différence de courants poétiques d'avant-garde, comme le *Concretismo*⁹³¹ brésilien (qui puise ses éléments dans la musique ou les arts plastiques), « Muerte sin fin » et « Primero Sueño » sont des poèmes composés uniquement de langage. Ce lien constitutif est indiqué dans « Muerte sin fin » : « y en la raíz de la palabra esconde / el frondoso discurso de ancha copa / y el poema de diáfanos espigas. » (v. 189-191). La poésie pousse ainsi dans la racine de la parole. Cette matière de « Muerte sin fin » et de « Primero Sueño », le langage, véhicule des idées. C'est aussi la matière de la philosophie, comme le remarque María Zambrano : « poesía y filosofía se unen, según se nos parece, destacándose entre todas las demás creaciones por la palabra. Entre ellas se da una especial, íntima y viva comunicación. »⁹³² De même, pour Saúl Yurkievich, dans le contexte moderne la poésie dialogue avec la philosophie, car : « para concebir la realidad, para decirla, se necesita una palabra antitética, alusiva, sinuosa, laberíntica, pasional, metafórica, plurívoca. El discurso filosófico se aproxima al poético (Nietzsche, Kierkegaard). »⁹³³

Nous soutenons pourtant, à partir des réflexions de Gorostiza, que la poésie évolue selon une recherche artistique propre : elle vise l'universel, mais sans se soumettre à une énonciation analytique du monde à travers des concepts structurés, comme la philosophie. Après avoir détaillé l'association de « Muerte sin fin » et de « Primero Sueño » à cette branche de la connaissance par différents critiques, nous montrerons que la recherche menée par les deux poèmes est ailleurs, plus près du silence, de l'ombre. Gorostiza formule une description par étapes de la création, avec un mouvement qui mène le créateur vers sa propre destruction. Nous montrerons que, en fait, Gorostiza répond à « Primero Sueño », où apparaît une description équivalente. Ceci étant, le texte de Sor Juana implique des éléments liés à la scolastique.

⁹³¹ Mary Ellen SOLT, *Concrete poetry: A World View*, Indiana, Indiana University Press, 1968.

⁹³² María ZAMBRANO, « Poema y sistema », dans *Obras reunidas*, Madrid, Aguilar, 1971, p. 247. Cité à partir de Luis JIMÉNEZ MORENO, *Práctica del saber en filósofos españoles*, Barcelona, Anthropos, 1991, p. 129.

⁹³³ Saúl YURKIEVICH, *Celebración del Modernismo*, Barcelona, Tusquets, 1976, p. 18.

Les silves de Gorostiza et de Sor Juana ont été associées à la philosophie car il s'agit de textes exigeants du point de vue intellectuel. Cette vision des poèmes peut être reliée aux poètes eux-mêmes : tous deux sont caractérisés par la force de leur intelligence, ainsi que par un esprit autocritique qu'ils appliquent à leurs créations littéraires. En même temps, alors que Gorostiza publie peu et refuse de se considérer un écrivain, Sor Juana est prolifique et déclare que la composition de vers fait partie de sa nature. Nous soulignerons ce qui distingue les deux poètes, en indiquant en même temps comment l'image qu'ils projettent d'eux mêmes finit, paradoxalement, par les réunir. Gorostiza est un paradigme pour d'autres poètes mexicains : il agit comme la figure du poète intellectuel, comme Cuesta, et cette vision de la poésie sera prolongée par des poètes comme Octavio Paz ou Alí Chumacero. Cette image du poète intellectuel remonte directement vers Sor Juana.

Pour analyser le rapport entre la poésie et la pensée dans « Muerte sin fin » et « Primero Sueño », nous commenterons donc leur vision de la philosophie ; nous verrons d'abord que, alors que pour Gorostiza la poésie est un « andar a ciegas »⁹³⁴, et jamais la recherche d'une vérité, dans les cas de « Primero Sueño » il s'agit plutôt d'une approche scolastique – vision à laquelle « Muerte sin fin » répond dans une logique destructive. Dans un deuxième mouvement, nous montrerons que Gorostiza autant que Sor Juana projettent une image d'eux-mêmes liée à l'éloge de l'intellect dont, notamment, un sévère esprit d'autocritique, et que cette autocritique peut se traduire, pour le poète moderne, dans une tendance au silence.

A. La poésie et la pensée

« Primero Sueño » et « Muerte sin fin » sont rapprochés par la force de leur exigence intellectuelle. Mordecai S. Rubin remarque en 1966 : « son comparables el *Primero Sueño* de Sor Juana y *Muerte sin fin* [...]. Los dos poemas son filosóficos y extensos. »⁹³⁵ Avec une vision proche de celle-ci, Gilberto Prado Galán déclare que : « estas dos obras, separadas por la valla de tres siglos, son los poderosos pilares de una tradición difícil de prolongar en la lírica mexicana: el

934 José GOROSTIZA, « Notas sobre poesía », in : *Muerte sin fin y otros poemas*, Mexico, FCE, 1983, p. 7.

935 Mordecai S. RUBÍN, *op. cit.*, p. 205.

poema filosófico de vasto aliento. »⁹³⁶ Ainsi, insiste-t-il, les deux poèmes sont, « como experiencias verbales relacionadas con el saber filosófico, cumbres de la lírica mexicana ».⁹³⁷ Pour Stanton : « Algunas semejanzas generales saltan a la vista: tanto el *Sueño* como *Muerte sin fin* son poemas intelectuales que expresan preocupaciones filosóficas y metafísicas ».⁹³⁸ Nombreux sont les critiques qui partagent ce point de vue dans leurs analyses de « Primero Sueño ». En 1910, dans le premier essai moderne sur Sor Juana, Amado Nervo souligne que « hay que advertir que el asunto que desarrolló nuestra monja es árido por demás (la Filosofía anda allí campando abundante) ».⁹³⁹ Virginia Aspide considère que « Primero Sueño » est « un poema filosófico abierto y polisemántico »⁹⁴⁰. Dans une traduction de fragments de « Primero Sueño » en l'anglais par Gilbert F. Cunningham (traducteur par ailleurs du *Polifemo* de Góngora), le poème est présenté comme « the ambitious philosophical poem ».⁹⁴¹

Nous avons fait le choix de ne pas développer la question du « poème philosophique » en tant que genre, car notre argumentation tend à démontrer que les deux poèmes que nous étudions se différencient de la philosophie. Alors que le « poème philosophique », depuis l'antiquité, est lié à un enseignement⁹⁴², « Muerte sin fin » et « Primero Sueño » véhiculent plutôt le *desengaño* face à l'impossibilité d'appréhender (et de dire) le monde. Voire même, dans le cas de « Muerte sin fin », le poème répond à un réflexe de la poésie moderne, décrit par Dominique Combe : malgré un intérêt pour la philosophie, le poète moderne veut « non plus « exposer » des idées, une « thèse », un « message », jugés étrangers à l'imagination poétique, mais penser poétiquement, en images ».⁹⁴³ La construction de l'énonciation est transformée.

Nous étudierons comment José Gorostiza formule le rapport entre la poésie et la philosophie, en distinguant ce qui les sépare. « Primero Sueño » est plutôt près de la pensée

936 Gilberto PRADO GALÁN, « De *Muerte sin fin* al *Primero Sueño* », dans Sergio FERNÁNDEZ (coord.), *Los empeños. Ensayos en homenaje a Sor Juana Inés de la Cruz*, Mexico, UNAM, 1995, 189.

937 *Id.*

938 Anthony STANTON, *op cit.*, p. 291.

939 Amado NERVO, *Juana de Asbaje*, in *Obras completas*, t. II, Madrid, Aguilar, p. 456.

940 Virginia ASPIDE, « La filosofía de Sor Juana Inés de la Cruz: cinco navegaciones filosóficas en el *Primero Sueño* y una propuesta heterodoxa », Argentine, Universidad de Cuyo, 2009. Disponible dans http://works.bepress.com/virginia_armella/7/ (consulté le 4 mars 2011).

941 Gilbert F. CUNNINGHAM, *Sor Juana's Sueño-A Fragment in English Verse*, The Johns Hopkins University Press, 1968.

942 « À travers le « poème philosophique », genre majeur depuis l'Antiquité, la poésie a partie liée avec l'enseignement. » Dominique COMBE, « Le poème philosophique ou « l'hérésie de l'enseignement » », in : Lucie Bourassa (dir.), *Études françaises*, « Poésie, enseignement, société », vol. 41, n. 3, 2005, p. 63.

943 *Id.*

scolastique : nous démontrerons cette affirmation à partir d'un élément propre de la scolastique : une présentation de la création par étapes ; alors que dans « *Primero Sueño* » cette description de la création s'achève par un aveu des limites des hommes face à la connaissance, « *Muerte sin fin* » présente les étapes de la création inversées, dans une dynamique ironique qui implique une destruction des créatures et du créateur lui-même. Afin de prolonger la question, nous analyserons enfin comment Sor Juana développe certains concepts de la scolastique, mais en se les appropriant, à partir des moyens expressifs de la poésie.

1. Une vision poétique

« *Muerte sin fin* » que « *Primero Sueño* » sont animés par un souffle qui se distingue clairement de la recherche de vérités propre à la philosophie. Les deux poèmes présentent une recherche pour comprendre le monde, en mettant en scène l'échec de cette quête (avec une tendance au silence), alors que la philosophie vise justement à donner du sens au monde. Nous montrerons que la poésie est comparée par Gorostiza à un acte magique, ce qui nous rapprochera de Paul Valéry. Nous aborderons ensuite cette question autour de « *Primero Sueño* », ce qui nous mènera à réfléchir sur les rapports entre la poésie, la mystique et la théologie.

a) « *Andar a ciegas* »

Pour Gorostiza, la poésie va au-delà de l'intellect : elle n'est pas vraiment analysable, même si elle prend forme dans le langage et les idées. Dans « *Notas sobre poesía* », il affirme que :

El poeta no puede, sin ceder su puesto al filósofo, aplicar todo el rigor del pensamiento al análisis de la poesía. Él simplemente la conoce y la ama. Sabe en dónde está y de dónde se ha ausentado. En un como andar a ciegas, la persigue. La reconoce en cada una de sus fugaces apariciones y la captura por fin, a veces, en una red de palabras luminosas, exactas, palpitantes.⁹⁴⁴

944 José GOROSTIZA, « *Notas sobre poesía* » en *Muerte sin fin y otros poemas*, Mexico, FCE, 1983, p. 7.

La philosophie cherche à faire réfléchir le monde, et à accéder à des vérités qui puissent être formulées à travers le langage. La poésie, en revanche, évolue dans une dimension autre du langage, souvent à contre-courant du rationnel, ou proche du silence – pour Gorostiza, où la poésie « se ha ausentado ».⁹⁴⁵ En ce sens, Christian Doumet distingue la philosophie de la poésie en ce que cette première ne sait entrer dans le domaine du silence. Silence qui se manifeste dans la poésie comme un temps suspendu, une absence troublante : « Rien ne reste plus étranger à l'intention philosophique que ce qui se refuse à l'englobement du concept : le vacillement des événements, le visage imprévisible de ce qui advient ».⁹⁴⁶ Gorostiza indiquait en 1926, autour de la poésie de Torres Bodet, le besoin pour le poète de prêter attention au silence : « se reconoce el antiguo paisaje lento en que, allá en la fronda, prolongando los minutos a eternidades “anda el silencio con los pies descalzos” . Todo es saber oírlo. »⁹⁴⁷ Dans « Muerte sin fin », le silence réside dans chaque objet :

Epigrama de espuma que se espiga
 ante un auditorio anesthesiado,
 incisivo clamor que la sordera
 tenaz de los objetos amordaza

405

Pour Gorostiza, le poète se différencie du philosophe par la dynamique de la recherche artistique : « el interés del poeta no está en el porqué, sino en el cómo se consuma el paso de la poesía a la palabra, ya que ésta, prisionera de las denotaciones que el uso general le acuña, no parece poder facilitar el medio más apto para una operación tan delicada. »⁹⁴⁸ Jean-Claude Pinson indique, d'une part, que « la philosophie, sacrifiant la contingence du sensible, cherche, au moyen du concept, le nécessaire et l'a priori, le vrai en tant qu'il est susceptible de s'énoncer sous une forme universelle, ou encore le primordial censé transir toute réalité. »⁹⁴⁹ D'autre part, la poésie, « en son désir de présence sensible, se tourne vers les réalités contingentes du monde, pour

945 *Id.*

946 Christian DOUMET, *La déraison poétique des philosophes*, France, Éditions Stock, 2010, p. 20-21.

947 José GOROSTIZA, « *Biombo*, de Jaime Torres Bodet », *El Universal Ilustrado*, 7 janvier 1926. Cité à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 257.

948 José GOROSTIZA, « Notas sobre poesía » en *Poesía y poética* [1988], Nanterre, ALLCA XX, Colección Archivos, 1996, p. 145.

949 Jean-Claude PINSON, *Sentimentale et naïve, Nouveaux essais sur la poésie contemporaine*, France, Champ Vallon, 2002, p. 92.

tenter – tâche impossible – de les nommer avant que les mots (les concepts) n'en aient effacés les couleurs vives. »⁹⁵⁰

La philosophie cherche à répondre à des questions ; la poésie, par contre, est le cheminement vers une réponse, mais jamais la réponse elle-même. La quête se prolonge toujours, dans la composition de chaque nouveau poème. Le poète est toujours animé par ce désir, mais sans oublier que le désir n'est pas le résultat. La philosophie ne se résout pas avec cette déception.

Ce qui sépare la philosophie de la poésie se manifeste clairement à travers une image de Platon, dans le livre III de la *République* : les poètes sont exclus de la cité, car ils formulent des images trompeuses. Comme nous le signale Christian Doumet, dans ce passage de Platon : « Au moment où s'inventait la philosophie comme discipline de la pensée, elle désignait immédiatement son autre [...] ; et elle identifiait cet autre au monde de la fantasmagorie, l'écartant de la grande affaire de la vérité à laquelle elle se vouait. »⁹⁵¹ Alfonso Reyes le signale aussi, pour affirmer que les poètes n'ont pas à expliquer leurs poèmes, qui dépassent toute formulation rationnelle : « creo que Sócrates –furibundo racionalista– exageró un poco cuando pidió a los poetas que explicaran sus versos. »⁹⁵² Ainsi, pour Plisson, la poésie « critique-t-elle la philosophie, à ses yeux trop pressée de s'enclorre dans l'ordre conceptuel des raisons qu'elle construit. » Voire même, « elle lui reproche de trop vite sacrifier, pour les besoins de thèses et systèmes [...] la part fuyante, nocturne et bigarrée d'un réel infiniment divers, que les mots, parce qu'ils sont tournés vers l'universel, ne parviennent pas à éclairer. »⁹⁵³

Mais, en fait, comment le poème peut-il penser ? De quelle façon la poésie formule-t-elle des idées ? Pour Pinson : « produisant du sens, la poésie produit *de la* pensée. Le sens formel-existenciel qui s'élabore dans le poème est bien en effet de la pensée, s'il est vrai que toute production de sens est pensée ». ⁹⁵⁴ Pinson postule ainsi l'existence d'une « raison poétique »⁹⁵⁵ : si la poésie, objet langagier, formule naturellement des idées, elle accueille en même temps des éléments rationnels et des éléments sensibles. Pour Jean-Claude Pinson : « il importe peu de savoir si la poésie pense « vraiment ». L'essentiel consiste en la construction et la manipulation de formes

950 *Id.*

951 Christian DOUMET, *op. cit.*, p. 16.

952 Alfonso REYES, « Contestación de Alfonso Reyes al discurso de José Gorostiza », 22 mars 1955, in : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI Editores, 2007, p. 516-517.

953 Jean-Claude PINSON, *op. cit.*, p. 93.

954 *Ibid.*, p. 66.

955 *Ibid.*, p. 52.

langagières ».⁹⁵⁶ Cette pensée poétique « n'est pas conclusive, mais davantage indécise, fragmentée, inaboutie, comme l'est, à un autre niveau, le sens lui-même en tant qu'en-deça existentiel des significations arrêtées. »⁹⁵⁷ Nous pensons aussi à Henri Bergson, qui rappelle que dans l'écriture la pensée est communiquée à travers les mots, mais en même temps au-delà de leur signifiant direct :

En réalité, l'art de l'écrivain consiste surtout à nous faire oublier qu'il emploie des mots. L'harmonie qu'il cherche est une certaine correspondance entre les allées et venues de son esprit et celles de son discours, correspondance si parfaite que, portées par la phrase, les ondulations de sa pensée se communiquent à la nôtre et qu'alors chacun des mots, pris individuellement, ne compte plus : il n'y a plus rien que le sens mouvant qui traverse les mots, plus rien que deux esprits qui semblent vibrer directement, sans intermédiaire, à l'unisson l'un de l'autre ; le rythme de la parole n'a donc d'autre objet que de reproduire le rythme de la pensée.⁹⁵⁸

Par la réussite de l'écriture, les mots, soudés, véhiculent la pensée dans l'« ondulation » de la phrase : le sens surgit de l'unité, dans l'unité de l'objet linguistique littéraire. Pour Doumet, encore, « la poésie [...] est l'art le plus étranger qui soit à la parole »⁹⁵⁹, car elle parcourt des contrées extrêmes du langage.

La poésie peut chercher des vérités, mais qui ne sont pas forcément une formulation rationnelle : les poètes prêtent l'oreille à des voix cachées dans le plus profond d'eux mêmes. Vérité sacrée qui peut s'avérer une supercherie (un non sens) pour les philosophes. Ainsi comprise, la poésie serait une sorte de tentation (un chant des sirènes) pour les philosophes, résumé ainsi par Nietzsche : « Cette belle et sauvage déraison de la poésie »⁹⁶⁰.

Pour Gorostiza, la poésie permet plutôt d'accéder à une vision particulière du langage, qu'il assimile à un acte magique.

⁹⁵⁶ *Ibid.*, p. 59.

⁹⁵⁷ *Ibid.*, p. 66.

⁹⁵⁸ Henri BERGSON, *L'Énergie spirituelle*, Paris, PUF, 1919, p. 46. Cité à partir de Christian DOUMET, *op. cit.*, p. 66.

⁹⁵⁹ Christian DOUMET, *op. cit.*, p. 303.

⁹⁶⁰ Friedrich NIETZSCHE, *Le Gai Savoir*, II, 84. Cité par Christian DOUMET, *op. cit.*, p. 11.

b) La poésie comme un acte magique

Gorostiza distingue ainsi le caractère propre de la poésie : « el poeta da a la palabra un sentido mágico que sólo se penetra por la comunión en la poesía ».⁹⁶¹ La formule d'une parole poétique « magique » et d'une communion rappelle un texte, écrit dix années avant « Notas sobre poesía » de Gorostiza, où Paul Valéry compare la poésie à un « langage des dieux » :

le poète est une espèce singulière de traducteur qui traduit le discours ordinaire, modifié par une émotion, en « langage des dieux » ; et son travail interne consiste moins à chercher des mots pour ses idées qu'à chercher des idées pour ses mots et ses rythmes prédominants.⁹⁶²

Ou, comme l'indique Alfonso Reyes : « Con razón nos ha dicho José Gorostiza que el poeta no debe usurpar el puesto del filósofo, y que algo de ceguera divina conviene a sus exploraciones en el campo de la teoría. »⁹⁶³ Il s'agit d'une sacralisation de la poésie à partir de sa liberté de discours, en opposition à la construction rationnelle de la philosophie. Le recours aux divinités s'explique par la référence gréco-latine – le texte que nous citons de Valéry, par exemple, apparaît comme prologue à ses traductions de Virgile, et la citation d'Alfonso Reyes est suivie par la mention de Socrate, puis de Valéry lui-même.

Dans ses « Notas sobre poesía » Gorostiza remarque que « El poeta tiene ideas acerca de la poesía en las que manifiesta la relación que existe entre él, como inteligencia, y la misteriosa substancia que elabora. »⁹⁶⁴ Cette « misteriosa substancia » nous permet de rappeler que la poésie est rapprochée, par le biais de l'inspiration, du sacré. En ce sens, la poésie et la philosophie, pour Jean-Claude Pinson, sont reliées par leur désir de se rapprocher du divin :

Philosophie et poésie en Occident, sœurs jumelles et rivales dès l'origine, ont longtemps partagé un même « instinct de ciel », un même désir d'absolu, de transcendance, de supérieure musique. Pour l'une, ce désir a nom *métaphysique*. Pour l'autre, il prend la forme du lyrisme, nom moderne pour l'idée de style « élevé » ou « inspiré ».⁹⁶⁵

961 José GOROSTIZA, « El Teatro de Orientación », *Examen*, n. 2, septembre 1932, p. 22.

962 Paul VALÉRY, « Variations sur les *Bucoliques* », in : VIRGILE, *Bucoliques, Géorgiques*, Paris, Gallimard, 1997, p. 305. Pour la datation, nous reprenons la date de la dédicace de Paul Valéry : « Le 20 août 1944 ».

963 Alfonso REYES, *op. cit.*, p. 516.

964 José GOROSTIZA, *Muerte sin fin y otros poemas*, Mexico, SEP/FCE, 1983, p. 7.

965 Jean-Claude PINSON, *op. cit.*, p. 68-69.

Pour Pinson, alors que la philosophie au XIX^{ème} siècle cherche la « déconstruction de la métaphysique », la poésie est plutôt attirée par « les alpages de l’Absolu ».⁹⁶⁶ Dans cette distance, la poésie devient une source de métaphysique pour les philosophes. Après la mort de Dieu, la philosophie cherche dans la poésie la divinité disparue. La poésie propose un rapport « nostalgique » à Dieu, « rapport où s’envisagent, dans la mélancolie, les chances d’un réenchantement du monde et d’un retour du divin ».⁹⁶⁷

Dans le fond, Gorostiza défend l’indépendance de l’art :

sus consecuencias de todo orden –éticas, filosóficas, sociales y hasta científicas– se deben a que el arte es inconfundiblemente él mismo y no a que deja de serlo para subordinarse a la filosofía, la ciencia o los intereses económicos o políticos de una comunidad. »⁹⁶⁸

Cette indépendance de l’art peut être mise en relation avec l’imagination poétique et sa manière de traduire en images le monde, comme on peut le montrer à partir de « *Primero Sueño* ».

Pour Gorostiza, l’art peut être influencé par la philosophie, mais reste indépendant, car sa recherche est ailleurs. Qu’en est-il de « *Primero Sueño* » ? Nous étudierons à présent comment Sor Juana reprend des éléments théologiques.

c) Poésie, mystique et théologie

« *Primero Sueño* » est un poème intelligent : il implique une réflexion morale sur le rapport à la connaissance, à partir du voyage de l’âme dans le rêve, ce qui peut lui donner un caractère philosophique. En même temps, il s’agit d’un poème : quoique certains passages impliquent la transmission d’une connaissance, le but artistique est primordial. Alors que la philosophie vise la recherche de vérités, dans « *Primero Sueño* » cette recherche est un échec retentissant face à l’éblouissante présence de la divinité : la vérité s’éloigne du « je lyrique ». Nous soutenons ainsi que le discours véhiculé par le poème s’oppose à la recherche de la philosophie, car Sor Juana expose les limites de l’homme face à la connaissance (et tend donc vers le silence), renonçant ainsi

⁹⁶⁶ *Ibid.*, p. 92.

⁹⁶⁷ *Ibid.*, p. 94.

⁹⁶⁸ José GOROSTIZA, *op. cit.*, p.21.

à la quête philosophique pour énoncer la vérité. Malgré cette distinction, « *Primero Sueño* » est un poème lié à la tradition scolastique. Nous montrerons les liens entre le poème et la théologie et la scolastique, en expliquant en même temps ce qui l'éloigne de la tradition mystique.

« *Primero Sueño* » peut être associé à la philosophie par ses éléments scolastiques. En effet, Sor Juana manie des concepts qui ont leur origine dans la philosophie antique – Aristote ou Platon –, et qui sont absorbés ensuite par la scolastique : « it had flourished in the Greek-speaking part of the world between ca. A.D. 150 and 550, and medieval Latin scholasticism is not just a phenomenon comparable with its Greek predecessor, it is directly descend from it ».⁹⁶⁹ Dans ce contexte, « Aristotle was the greatest of the *auctores* ».⁹⁷⁰ Cet héritage des universités du Moyen Âge peut être compris comme faisant partie de la philosophie⁹⁷¹, mais nous préférons souligner sa spécificité, en tant que manifestation théologique car, au cours du Moyen Âge « s'accomplit, presque invisible, un changement prodigieux ; la vie intellectuelle toute subordonnée à la vie religieuse, les problèmes philosophiques se posant en fonction de la destinée de l'homme telle que la conçoit le christianisme. »⁹⁷²

Dans ce déplacement des préoccupations philosophiques vers le domaine du spirituel, la scolastique prend une place essentielle. En même temps, Sor Juana reçoit cet héritage médiéval dans le contexte du XVII^e siècle, lorsque « l'intelligence affirmera l'autonomie de ses méthodes et de ses problèmes ».⁹⁷³ Mais Sor Juana prolonge le système de démonstration scolastique⁹⁷⁴ et ne s'oppose pas aux bases dont elle hérite : « Sor Juana no parece cuestionar la visión del mundo dominante de su época (el pensamiento escolástico y los restos del neoplatonismo renacentista) sino que la reproduce como experiencia personal. »⁹⁷⁵ Sor Juana, dans « *Primero Sueño* », reformule des

⁹⁶⁹ Norman KRETZMANN, Anthony KENNY, Jan PUNBORG (éd.), *The Cambridge history of Later Medieval History*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 101.

⁹⁷⁰ *Ibid.*, p. 101.

⁹⁷¹ *Ibid.* ; Jean Barthélemy HAURÉAU, *Histoire de la Philosophie Scolastique* [1863-1880], South California, BiblioBazaar, 2010.

⁹⁷² Émile BRÉHIER, *Histoire de la philosophie*, Paris, éd. numérique préparée par Pierre Palpant, 2005, p. 356 (édition originale : Paris, Librairie Félix Alcan, 1928).

⁹⁷³ *Id.*

⁹⁷⁴ La scolastique est liée à des démonstrations logiques, qui impliquent la transmission de certaines connaissances énoncées par des classiques (des autorités), qui sont considérés comme des bases fermes : « the *auctores* had laid down the right principles of the several disciplines and did not normally disagree over fundamental issues ». Par conséquence, tout part de ces classiques, avant de se permettre d'aller au-delà dans une démonstration : « the right way to do logic was to reach a full understanding of those books and then proceed further in the footsteps of the *auctores*, remembering never to contradict them without fully explaining the necessity of doing so ». Toutes les citations : Norman KRETZMANN, Anthony KENNY, Jan PUNBORG (éd.), *op. cit.*, p. 101.

⁹⁷⁵ Anthony STANTON, *op. cit.*, p. 301.

concepts hérités à travers l'expérience complexe du poème, dépassant la simple transmission de connaissances pour forger un texte qui met en place une alliance du rationnel et du sensible.

La présence de la scolastique est liée à l'étude de la théologie, que Sor Juana décrit dans différents textes comme la science supérieure. Elle présente la *Bible* comme « el Libro que comprende todos los libros »⁹⁷⁶, et la théologie comme « la Ciencia en que se incluyen todas las ciencias, para cuya inteligencia todas sirven. »⁹⁷⁷ Au cours de sa vie : « proseguí, dirigiendo siempre, como he dicho, los pasos de mi estudio a la cumbre de la Sagrada Teología ».⁹⁷⁸ Toutes les sciences participent de la théologie, qui est « la Reina de las Ciencias ».⁹⁷⁹ Comme le remarque Alfonso Reyes : « En el *Primero Sueño*, como en la *Respuesta a Sor Filotea* –haz y envés de la misma–, el ansia de abarcar el cosmos no encuentra solución en sí misma y se salva en alas de la teología. »⁹⁸⁰ La composition de vers est liée de près à la théologie et aux textes sacrés, ainsi que le rappelle Sor Juana : « Los más de los libros sagrados están en metro, como el Cántico de Moisés; y los de Job, dice San Isidoro, en sus Etimologías, que están en verso heroico. En los Epitalamios los escribió Salomón; en los Trenos, Jeremías. »⁹⁸¹ Sont composées en vers des œuvres comme la *Théogonie*, les poèmes homériques ou le *Mahabharata*. La frontière entre la poésie et la religion est alors parfois difficile à tracer.

Le lien entre la poésie et le spirituel concerne aussi la poésie mystique, courant qui se manifeste avec force en Espagne au XVI^{ème} siècle, à travers les figures de San Juan de la Cruz ou Santa Teresa de Ávila. En ce sens, il importe de comprendre « *Primero Sueño* » comme un poème avec un contenu scolastique, plutôt que mystique. On peut reprendre la définition de Jean-Pierre Albert de ce qui correspond à l'élévation mystique, pour comprendre aisément que cela ne concerne pas l'écriture de Sor Juana :

expérience vécue comme contact intime avec le divin ou fusion en lui. Une telle expérience, plus affective qu'intellectuelle, est généralement accompagnée de manifestations somatiques – ce sont tous les phénomènes dits « paramystiques » (visions,

976 « Respuesta a Sor Filotea de la Cruz », in : Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Obras completas*, Mexico, Porrúa, p. 832.

977 *Id.*

978 *Id.*

979 *Id.*

980 Alfonso REYES, *Obras Completas*, t. XII, Mexico, FCE, 1997, p. 371.

981 Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Obras completas*, Mexico, Porrúa, p. 845.

lévitation, stigmates, sueurs de sang, émission de lumière ou de parfums, etc.) et d'états de conscience modifiée – trances ou extases.⁹⁸²

Xavier Villaurrutia affirme, dans son essai « Juana Inés de la Cruz » :

No faltan textos de literatura, en los que se habla de su misticismo. No hay tal misticismo. No hay elementos misteriosos en la obra de Sor Juana. No fué tampoco una religiosa de un celo extremado, de un ardor exagerado. Simplemente cumplía con las reglas. ¿Para qué cumplía con estas reglas? Para tener tiempo de seguir en sus nuevas inquietudes, en su afán de saber.⁹⁸³

Le portrait que propose Villaurrutia de Sor Juana veut contredire une vision hagiographique de sa biographie. En même temps, il est vrai que Sor Juana ne participe pas du courant mystique. Humberto Martínez indique que « Sor Juana sabía que ya no podía ser mística [...] Hay por supuesto los últimos verdaderos místicos en Europa, los místicos del siglo XVI y XVII, pero Sor Juana está al final de esto, en el umbral del XVIII, de la Ilustración. »⁹⁸⁴ Ou, comme indique Ana María Benítez, « Primero Sueño » : « no encuentra acomodo en la literatura mística de la época que lo vio nacer [...] La obra se coloca en el terreno del intelecto, es la osadía como soberbia al querer comprender a Dios, no a través de la unión mística, sino por medio del conocimiento. »⁹⁸⁵ Cette approche de la connaissance est liée à la tradition théologique.

Si « Muerte sin fin » et « Primero Sueño » ont été rapprochés en tant que poèmes philosophiques, il faut pourtant faire la part du poétique et du philosophique. Dans les deux poèmes les références explicites à l'intellect ou la connaissance n'impliquent pas pour autant qu'ils intègrent des développements philosophiques en vers, car la valeur artistique des poèmes est prioritaire. À cela, il faut ajouter que « Primero Sueño » transmet plutôt des éléments liés à la théologie, dont une méthode scolastique pour étudier le monde, à laquelle répond explicitement « Muerte sin fin », et que nous étudierons dans les lignes qui suivent.

982 Jean-Pierre ALBERT, « L'écriture des mystiques : affirmation ou effacement du sujet ? », in : Anna IUSO (coord), *Scritture di donne, uno sguardo europeo*, Arezzo, Protagon Editori Toscani, 1999, p. 24.

983 Xavier VILLAU RRUTIA, « Juana Inés de la Cruz », *Universidad Michoacana*, n. 28, mars-avril 1952, p. 41-51. Xavier Villaurrutia presenta cet essai en 1942 à l'Université de Michoacán.

984 Humberto MARTÍNEZ, « Hacia lo no dicho en Gorostiza », in : José GOROSTIZA, *Poesía y poética* [1988], Nanterre, ALLCA XX, Colección Archivos, 1996, p. 266.

985 Ana María BENÍTEZ AGUILAR, *op. cit.*, p. 36.

2. Méthode scolastique d'accès à la connaissance

Il est possible, à partir de la scolastique, de montrer un élément partagé par « Muerte sin fin » et par « Primero Sueño ». En effet, les deux poèmes ont en commun le désir d'accéder à la connaissance du monde de manière méthodique, à travers une présentation de la création par étapes. Mais, alors que dans « Primero Sueño » il s'agit d'une démarche qui suit la scolastique, dans une logique liée à Aristote, « Muerte sin fin » reprend et répond au poème de Sor Juana par un mouvement inversé, où la création se contracte par sections dans un processus de destruction, dans un geste qui détourne l'héritage chrétien avec ironie et amertume.

Pour Sor Juana, l'aspiration naturelle d'un catholique est de vouloir connaître les choses divines, autant que cela est possible pour un mortel sans léser la divinité, comme elle l'affirme dans sa « Respuesta a Sor Filotea » : « el fin a que aspiraba era a estudiar Teología, pareciéndome menguada inhabilidad, siendo católica, no saber todo lo que en esta vida se puede alcanzar, por medios naturales, de los divinos misterios ».⁹⁸⁶ Pour cette étude de la théologie (qui englobe toutes les sciences : c'est l'aspiration à la connaissance du monde dans son ensemble), Sor Juana souhaite : « subir por los escalones de las ciencias y artes humanas ».⁹⁸⁷ En fait, elle se plaint d'un manque de méthode dans sa démarche d'étude : « casi a un tiempo estudiaba diversas cosas o dejaba unas por otras; bien que en eso observaba orden, porque a unas llamaba estudio y a otras diversión; y en éstas descansaba de las otras: de donde se sigue que he estudiado muchas cosas y nada sé ».⁹⁸⁸

« Primero Sueño » répond à cette dispersion par le récit poétique d'une méthode d'accès à la connaissance. Quand l'âme assume qu'elle ne peut accéder à la connaissance absolue (« defecto / de no poder con un intuitivo / conocer acto todo lo criado », v. 590-592), elle adopte une méthode scolastique : « una por una discurrir las cosas » (« Primero Sueño », v. 579). Stanton explique que « [el alma] resuelve intentar el método de subir “grado a grado”, de lo más sencillo a lo más complejo, “los altos escalones ascendientes”, siguiendo el orden jerárquico hasta llegar a “la honrosa cumbre” donde se encuentra “la Causa Primera” »⁹⁸⁹. Citons maintenant « Primero Sueño » :

⁹⁸⁶ « Respuesta a Sor Filotea de la Cruz », in : Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Obras completas*, Mexico, Porrúa, p. 831.

⁹⁸⁷ *Ibid.*, p. 832.

⁹⁸⁸ *Ibid.*, p. 832-833.

⁹⁸⁹ Anthony STANTON, *op. cit.*, p. 299.

De esta serie seguir mi entendimiento
 el método quería,
 y del ínfimo grado
 del ser inanimado 620
 (menos favorecido,
 si no más desvalido,
 de la segunda causa productiva),
 pasar a las más noble jerarquía
 que, en vegetal aliento, 625
 primogénito es, aunque grosero,
 de Thetis.

Ainsi, dans « Primero Sueño », l'âme explore-t-elle le domaine de l'inanimé (les minéraux, v. 619), ensuite le règne végétal (v. 624), puis le règne animal (v. 640) et, enfin, l'être humain (v. 654), dans une logique que Stanton appelle « el orden ascendente de aparición de los distintos reinos ».⁹⁹⁰

Dans « Muerte sin fin », on peut reconnaître un procédé équivalent, mais inversé dans cette description du « racimo inmemorial de las especies » (v. 606). Pour Arturo Cantú : « El regreso se da en cierto orden, en una cadena jerárquica descendente: primero desaparece la Forma, luego la poesía, en seguida el lenguaje, después los animales, los vegetales y los minerales. »⁹⁹¹ Ana María Benítez résume ceci autrement : « 4° Ser Humano; 3° Reino Animal; 2° Reino Vegetal; 1° Reino Mineral »⁹⁹². Stanton propose lui aussi une énumération des différents éléments : « En “Muerte sin fin” el movimiento regresivo empieza con el mundo animado. Primero les toca el turno a los peces del mar »⁹⁹³ (v. 594-597), ensuite « los animales de la tierra (tigre, ciervos, cordero, león) »⁹⁹⁴ (v. 607-608), puis les oiseaux (« búho, golondrina, gorrión »⁹⁹⁵). Ensuite intervient le règne végétal : « y presas de un absurdo crecimiento / se desarrollan hacia la semilla » (v. 654-655). Puis les minéraux : « cuando las piedras finas / y los metales exquisitos, todos, / regresan a sus nidos

⁹⁹⁰ *Ibid.*, p. 303.

⁹⁹¹ Arturo CANTÚ, « El cordero Luis XV, gemebundo », *Letras Libres*, février 2002. Source : <http://www.letraslibres.com/index.php?art=7276> (consulté en fév. 2011).

⁹⁹² Ana María BENÍTEZ AGUILAR, *op. cit.*, p. 41.

⁹⁹³ Anthony STANTON, *op. cit.*, p. 303-304.

⁹⁹⁴ *Ibid.*, p. 304.

⁹⁹⁵ *Id.*

subterráneos / por las rutas candentes de la llama » (v. 678-681). Comme le met en relief Stanton, « Muerte sin fin » semble répondre à « Primero Sueño » à travers un « espejo invertido »⁹⁹⁶ :

Gorostiza usa en cada secuencia el mismo procedimiento estilístico de diseminación y recolección en un “todo” integrativo de elementos de cada reino, recurso tradicional usado en la enumeración panegírica de la perfección del mundo creado por Dios y muy común en la poesía barroca, sobre todo en Calderón.⁹⁹⁷

Le procédé de Sor Juana revient à la hiérarchie de la création dans un sens scolastique. Ce même procédé, dans la plume de Gorostiza, sert à donner un sens à la destruction :

Si la utilización de este procedimiento de origen litúrgico le sirve a Sor Juana para expresar la gran escala que quiere abarcar en búsqueda de un conocimiento nada menos que absoluto, a Gorostiza le sirve para mostrar que la desintegración y el retorno al caos se dan de manera progresiva, lógica y absoluta. Paradójica utilización de recursos imbuidos de orden para un propósito tan opuesto, como si en el apocalipsis hubiera un último y grandioso homenaje a la jerarquía de lo creado.⁹⁹⁸

Ana María Benítez, quant à elle, s'interroge sur le choix de Gorostiza, et en conclut que le fait d'emprunter un chemin inverse à la création permet de mieux l'appréhender en la simplifiant à travers une réduction des éléments :

He aquí la maravilla de *Muerte sin fin*. El poeta ha encontrado un camino más apto para llegar a la cumbre. Si el pequeño vaso del entendimiento sorjuanesco no puede abarcar de un solo vistazo todo lo creado, entonces es necesario sintetizar la creación, para que así la inteligencia pueda facilitar su tarea. Y la mejor manera de sintetizar esa variedad es eliminarla poco a poco, pero de forma involutiva para poder llegar al origen.⁹⁹⁹

Dans cette vision par étapes de la création, l'être humain joue un rôle particulier et supérieur :

⁹⁹⁶ *Ibid.*, p. 303.

⁹⁹⁷ À ce sujet, Anthony Stanton précise : « Los orígenes de este procedimiento, así como su variación moderna –la enumeración caótica–, han sido estudiados por Leo Spitzer en “La enumeración caótica en la poesía moderna”, *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 2ª. ed., 1961, pp. 247-300 ». In : Anthony STANTON, *Ibid.*, p. 303.

⁹⁹⁸ Anthony STANTON, *Ibid.*, p. 304-305.

⁹⁹⁹ Ana María BENÍTEZ AGUILAR, *op. cit.*, p. 42.

compuesto triplicado	655
de tres acordes líneas ordenado	
y de las formas todas inferiores	
compendio misterioso:	
bisagra engazadora	
de la que más se eleva entronizada	670
Naturaleza pura	
y de la que, criatura	
menos noble, se ve más abatida.	

Dans sa *Respuesta a Sor Filotea*, Sor Juana cite Gracián pour signaler la hiérarchie de la création : « como dijo doctamente Gracián, las ventajas en el entendimiento lo son en el ser. No por otra razón es el ángel más que el hombre que porque entiende más; no es otro el exceso que el hombre hace al bruto, sino solo entender ».¹⁰⁰⁰ Dans « Primero Sueño », la supériorité de l'homme est liée à la pensée :

el Hombre, digo, en fin, mayor portento	690
que discurre el humano entendimiento;	
compendio que absoluto	
parece al ángel, a la planta, al bruto;	

Stanton ajoute : « Se reproduce así una cosmovisión muy arraigada tanto en la escolástica como en la filosofía neoplatónica renacentista. »¹⁰⁰¹ Dans ce contexte, « El Hombre, entonces, es un microcosmos, un eslabón de la serie, un punto de enlace entre lo inferior y lo superior ».¹⁰⁰²

Dans la hiérarchie des créatures (c'est-à-dire, de toutes les entités créées), l'Homme occupe une place hiérarchiquement supérieure, selon la *Genèse* : « Dieu dit : Faisons l'homme à notre image, comme notre ressemblance, et qu'ils dominent sur les poissons de la mer, les oiseaux du ciel, les bestiaux, toutes les bêtes sauvages et toutes les bestioles qui rampent sur la terre » (*Genèse*, 1, 26)¹⁰⁰³ ; cette domination sur les animaux s'étend à la terre elle-même : « Dieu les bénit et leur

1000 Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Obras completas*, Mexico, Porrúa, p. 836.

1001 Sur ce sujet, Stanton rappelle le document de Roberto RICARD, *Une poétesse mexicaine du XVIIe siècle: Sor Juana Inés de la Cruz*, Paris, Centre de Documentation Universitaire, non daté, issu de trois conférences données en juillet 1954. Anthony STANTON, *op. cit.*, p. 299.

1002 *Ibid.*, p. 299.

1003 *Bible de Jérusalem*, Paris, Cerf, 2000, p. 38.

dit : « Soyez féconds, multipliez, emplissez la terre et soumettez-la » (*Genèse*, 1, 28).¹⁰⁰⁴ Selon un commentaire à ce passage de la *Genèse*, dans la *Bible de Jérusalem* : « Tout vient à l'existence sur l'ordre de Dieu et tout est créé selon un ordre croissant de dignité. [...]. L'homme et la femme, créés à l'image de Dieu, se trouvent au centre des œuvres créées ; de par la volonté de Dieu ils ont reçu le pouvoir de dominer sur les autres vivants. »¹⁰⁰⁵

Tant « *Primero Sueño* » que « *Muerte sin fin* » présentent une échelle de la création, à partir des éléments animés et inanimés. La différence est que dans « *Primero Sueño* » il s'agit d'une hiérarchie, suivant les notions théologiques alors que, dans « *Muerte sin fin* », il s'agit simplement d'une gradation. Dans une lettre à Villaurrutia de 1936, avec un ton qui rappelle celui de « *Muerte sin fin* », Gorostiza fait référence à « esa insistencia mía en echar luz sobre los movimientos confusos que nos avienen del dios y de la piedra y de la planta que somos aún ».¹⁰⁰⁶ En fait, cette idée de l'union des créatures est déjà présente en 1922, lorsque Gorostiza commente l'œuvre de Tagore et émet une théorie sur la notion de justice dans l'art, qui s'étend à l'égalité morale de la création : « No creo que pase inadvertida para nadie esta idea de justicia que acompaña a las obras de arte y, más aún, a la vida misma. De la piedra al árbol, del árbol a la carne, de la carne al espíritu, igualmente nobles todos, se prosigue una obra de justicia. »¹⁰⁰⁷ Et Gorostiza cite Tagore : « Aquel que se ve a sí mismo en todos los seres, que concibe todos los seres como a sí mismo, conoce la verdad. »¹⁰⁰⁸ Par l'expression de ces idées, on pourrait en déduire que Gorostiza lisait des textes de théosophie, en vogue à l'époque, et qu'il mentionne dans un article publié en septembre 1922.¹⁰⁰⁹

Nous pouvons donc sans doute conclure que nos deux poèmes intègrent des éléments de la scolastique. Le poète moderne semble répondre de manière explicite à son antécédent baroque, mais en inversant l'ordre de la création, dans un geste moderne qui ne donne pas la priorité à la religion et qui se prolonge jusqu'à la destruction du créateur lui-même. Nous montrerons à présent que la scolastique est présente aussi dans « *Primero Sueño* » à travers une série de concepts, comme la mémoire ou ce que le poème appelle l'« *Imaginativa* ».

¹⁰⁰⁴ *Ibid.*, p. 39.

¹⁰⁰⁵ *Ibid.*, p. 37.

¹⁰⁰⁶ Lettre manuscrite de José Gorostiza à Xavier Villaurrutia, datée du 7 janvier 1936 ; reproduite dans José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 469.

¹⁰⁰⁷ José GOROSTIZA, « Rabindranath Tagore » (présentation du tome de *Cvltvra* consacré à Tagore), *Azulejos*, t. I, n. 7, mai 1922, p. 15. Cité à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI Editores, 2007, p. 241.

¹⁰⁰⁸ *Ibid.*, p. 241.

¹⁰⁰⁹ José GOROSTIZA, « *Óptica cerebral*. Poemas dinámicos de Nahui-Olin », *México Moderno*, année II, n. 2, 1^{er} septembre 1922, p. 126.

3. Concepts scolastiques dans « Primero Sueño » (v. 254-291)

Comme nous venons de le voir, « Primero Sueño » développe certains concepts propres de la philosophie d'Aristote, récupérés et adaptés par la scolastique chrétienne. La relation entre « Primero Sueño » et la scolastique (ou, plus précisément, le thomisme) a été développée déjà de manière globale par Alejandro Soriano Vallès ou Mauricio Beuchot.¹⁰¹⁰ Ceci étant, nous avons fait le choix d'aborder un passage précis du poème, à partir de certains concepts de la scolastique (et d'Aristote) qui n'ont pas encore été vraiment développés en profondeur : il s'agit, entre les vers 254 et 291, de la mémoire, la pensée ou le corps (dont la théorie antique des humeurs). Nous nous permettons donc de nous éloigner légèrement du sujet principal de notre étude (comment « Muerte sin fin » et la poésie mexicaine du début du XXème siècle relisent Sor Juana), pour montrer comment le poème de Sor Juana reprend des concepts d'Aristote qui, à ce jour, n'ont pas été amplement étudiés par la critique.¹⁰¹¹ Sor Juana s'approprie, à travers les moyens expressifs du poème, de la tradition chrétienne, ce qui dialogue avec la lecture qu'effectue Gorostiza de la tradition véhiculée par « Primero Sueño ».

Dans ses 250 premiers vers, le poème a mis en scène l'avènement de la nuit et du silence, ainsi que l'assoupissement des créatures. Vient ensuite la description du fonctionnement de l'estomac, « Templada hoguera del calor humano » (v. 253), comme étape précédant le sommeil. Ainsi, l'estomac :

Al cerebro embiaba
Humedos, mas tan claros los vapores 255
De los atemperados quatro humores,
Que con ellos, no solo no empañaba
Los Simulacros que la Estimativa

1010 Cf. Alejandro SORIANO VALLÈS, *El primero sueño de Sor Juana Inés de la Cruz. Bases tomistas*, Mexico, UNAM, 2008 ; Alejandro SORIANO VALLÈS, *La invertida escala de Jacob: Filosofía y teología en el Sueño de Sor Juana Inés de la Cruz*, Instituto Mexiquense de Cultura, « Premio Nacional de Ensayo Sor Juana Inés de la Cruz 1995 », Toluca, 1996 ; Mauricio BEUCHOT, « Ideas tomadas de la filosofía escolástica en algunos poemas de Sor Juana », dans *Sor Juana y su mundo, memorias del congreso internacional*, coordonné par Beatriz LÓPEZ-PORTILLO, Mexico, Universidad del Claustro de Sor Juana/FCE/UNESCO, 1998 ; Mauricio BEUCHOT, *Sor Juana, una filosofía barroca*, Mexico, Universidad Autónoma del Estado de México, 1999.

1011 Cf. notre article : Jean-Paul PIZARRO-DE TRENQUALYE, « La mémoire et le « Sueño » de Sor Juana Inés de la Cruz », in : Nicole FOURTANÉ, Michèle GUIRAUD (dir.), *Les réélaborations de la mémoire dans le monde luso-hispanophone*, vol. II, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2009, p. 119-130.

Diò a la Imaginativa,
 Y aquesta, por custodia más segura, 260
 En forma ya más pura
 Entregò à la Memoria que, oficiosa
 Gravò tenaz, y guarda cuydadosa;
 Sino que daban à la Fantasia
 Lugar, de que formase 265
 Imagenes diversas; [...].¹⁰¹²

Expliquons la part des concepts maniés par Sor Juana. Alfonso Méndez Plancarte, propose l'interprétation suivante : « Parece tomarse aquí “*la estimativa*” por el “sentido común”, o sea la central interior de los sentidos exteriores »¹⁰¹³. Autrement dit, il existe une faculté de l'âme vouée à fédérer ce que perçoivent les sens extérieurs – le « sentido común » désigne la faculté de l'âme qui met en relation ce qui est perçu par les sens extérieurs. Méndez Plancarte cite Fray Luis de Granada, source vraisemblable de Sor Juana (comme on le voit par la proximité du lexique) : les sens extérieurs communiquent aux sens intérieurs « las especies e imágenes » des objets ressentis, d'où elles passent ensuite à « la imaginativa, que las retiene y guarda fielmente ». L'« imaginativa » désigne le sens intérieur qui reçoit les images du monde. Elle retient les images communiquées par les sens avec l'aide de la « memoria » et de la « fantasía », qui complètent ces « sentidos interiores » – dont le cerveau est le noyau organique.¹⁰¹⁴

En fait, Sor Juana reprend des concepts de la scolastique. Par des majuscules, et en partie par la rime, sont soulignées dans le poème la « Estimativa », la « Imaginativa », la « Memoria » et la « Fantasia », que nous expliquerons progressivement.

1012 Exceptionnellement, nous citons dans les lignes qui suivent le texte de la première édition, pour souligner l'importance des concepts, indiqués par des majuscules (l'édition moderne de Méndez Plancarte élimine ces majuscules. Cf. Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Segundo volumen de las obras de Soror Juana Inés de la Cruz [...]*, Seville, 1692, imprimé par Tomás López de Haro. p. 254-255 (éd. en fac-similé par Gabriela EGUÍA-LIS PONCE, avant-propos de Margo GLANTZ, Mexico, UNAM, 1995).

1013 Dans Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *El sueño*, Mexico, UNAM, 1989 p. 87.

1014 *Ibid.*, p. 87-88.

La mémoire

Aristote explique que le rêve constitue le résultat de ce qui a été ressenti pendant la journée : il émane du souvenir du monde.¹⁰¹⁵ La mémoire est ainsi caractérisée comme un gardien dévoué des images du monde. Elle est fidèle (« laboriosa », « cuydadosa ») avec ce qu'elle reçoit de la « Estimativa » et de l'« Imaginativa ». Mais cette fidélité est relative par rapport au modèle original, car l'« Imaginativa » purifie les images du monde ; c'est-à-dire, elle les rend plus abstraites. La mémoire enregistre le résultat final du processus, puis c'est la fantaisie qui intervient en dernier lieu pour prolonger ce qui a été ressenti et inspirer le rêve.

Sor Juana affirme dans le passage cité – étape initiale du voyage onirique – que le rêve sera clair, que les images seront clairement captées et que la mémoire est dans les meilleures conditions pour les retenir. Il s'agit donc d'un rêve clair, mémorisable et qui se construira à partir de la fantaisie : Sor Juana explicite qu'il s'agit aussi d'une fiction, en ce qu'il y a une distance entre l'image qui a servi de modèle et la copie qu'en retient la mémoire.

Théorie des humeurs

Pour affirmer cette capacité de la pensée à retenir le rêve et donner libre cours à la fantaisie, Sor Juana s'appuie sur un argument physiologique d'origine aristotélicienne, dans la ligne de la théorie antique des humeurs : ceux-ci embrument la conscience, au niveau du sensoriel et de l'imaginatif (ce qui touche à l'imagination imprime dans la mémoire ce qui est perçu durant le jour par les sens). Sor Juana s'inspire des arguments de nature physiologique de l'époque classique, ce qui permet d'encadrer le rêve dans une explication rationnelle et vraisemblable au XVII^e siècle. Méndez Plancarte cite Fray Luis de Granada, aussi, pour expliquer la théorie des humeurs dans « Primero Sueño » : « los humos de vapores de la comida, como de olla que hierve, suben al cerebro..., y lo cubren como de una niebla oscura, con la cual se impide la operación de aquellas potencias ».¹⁰¹⁶ Remarquons néanmoins que, dans cet extrait, le dominicain espagnol vise l'éloge du jeûne. Le dévot, la nuit, chante Dieu sans cesse comme la cigale. Le jeûne facilite la dévotion, car l'excès de nourriture remonte au cerveau sous forme de fumée et entraîne vers le sommeil.¹⁰¹⁷ Ce n'est pas le cas de « Primero Sueño », qui n'est pas un poème mystique : le rêve de Sor Juana est issu de la digestion.

1015 ARISTOTE, *Traité des rêves*, III, 4, in : *Psychologie d'Aristote - Opuscules*, trad. Jules Bathélémy Saint-Hilaire, Paris, Dumont, « À l'Institut », 1847.

1016 Fray LUIS DE GRANADA, *Libro de la Oración y Meditación*, II, chap. 3, X. Cité par Méndez Plancarte, dans Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *El sueño*, p. 87. Méndez Plancarte souligne.

1017 Fray LUIS DE GRANADA, *Libro de la Oración y Meditación*, avant-propos du chapitre III dans l'édition de Salamanque, 1556.

Paradoxe clarté du rêve

Le rêve narré par Sor Juana est paradoxalement clair. Selon le poème, le cerveau reçoit : « Humedos, mas tan claros los vapores » (v. 255). La contradiction est soulignée par ce « mas », ce qui peut expliquer la glose de Méndez Plancarte, dans laquelle il postule qu'il s'agit d'une circonstance particulière : le rêve serait habité par des « vapores húmedos, mas *en esta ocasión* tan claros ». ¹⁰¹⁸ Comment expliquer cette clarté des images ? Aristote nous fournit une possible explication de ce paradoxe. Selon le philosophe grec, ce que l'âme perçoit dans les rêves est lié à la chaleur qu'émane des aliments. Une digestion trop forte est comme un liquide trouble, dans lequel les images ne peuvent se montrer clairement. ¹⁰¹⁹ Dans le cas de « Primero Sueño », selon, Alberto Pérez Amador Adam : « el individuo tiene un sueño tan ligero que su fantasía produce imágenes sin perder el durmiente la capacidad de raciocinio. » ¹⁰²⁰ Néanmoins, cette affirmation est nuancée par Alejandro Soriano Vallès : « El que los vapores sean “claros” no obsta, ciertamente, para que lo que produzcan sea un oscurecimiento de la razón del soñador, pues la “claridad” de su acción se resuelve [...] por relación a las mismas imágenes oníricas por ellos producidas. » ¹⁰²¹ Sor Juana nuance la réalité du rêve, et attribue ce que l'âme y perçoit à des images non réelles : des copies. L'âme parvient pourtant à percevoir avec netteté ces images, malgré l'humidité qui trouble la raison.

Les images du rêve

Dans « Primero Sueño », les images sont nommées « Simulacros », car elles sont une reconstruction mentale du monde à partir du souvenir. Ou, comme dit Mauricio Beuchot :

Sor Juana habla del dato cognoscitivo o contenido del conocimiento como un simulacro, refiriéndose a la teoría de la species o especie, es decir, semejanza o similitud (simulacro) de la cosa, semejanza o asimilación realizada en los sentidos para conocer el objeto por medio de un intermediario psíquico o “intencional” en el que pueda estar representado dentro del alma. ¹⁰²²

1018 Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *op. cit.*, p. 19. Nous soulignons.

1019 ARISTOTE, *op. cit.*

1020 Alberto PÉREZ AMADOR ADAM, *Nueva edición, estudio filológico y comentario de Primero Sueño de Sor Juana Inés de la Cruz*, Frankfurt-Madrid, Ediciones Iberoamericana, 1996, p. 145.

1021 Alejandro SORIANO VALLÈS, *op. cit.*, p. 49.

1022 Mauricio BEUCHOT, « Ideas tomadas de la filosofía escolástica en algunos poemas de Sor Juana », dans *Sor Juana y su mundo, memorias del congreso internacional*, coordonné par Beatriz LÓPEZ-PORTILLO, Mexico, Universidad del Claustro de Sor Juana/FCE/UNESCO, 1998, p. 129.

Le souvenir, en tant que représentation, est à la fois l'objet et une copie de l'objet. Ainsi, après avoir présenté le fonctionnement physiologique du rêve en rapport à la digestion, Sor Juana décrit le rapport de l'âme aux images captées lors du rêve : « [la « Fantasia »] sossegada, iba copiando / Las Imagenes todas de las cosas, / Y el pincel invisible iba formando¹⁰²³ » (v. 280-282). Ce qui n'existe que dans la pensée devient ainsi visible, véritable peinture mentale du monde, à travers laquelle la Fantaisie « al Alma las mostraba¹⁰²⁴ » (v. 291). Ces vers renvoient directement à Aristote, pour qui, dans le deuxième chapitre de *Des rêves*, les impressions du jour restent dans l'âme, comme le soleil persiste dans nos yeux même si nous passons à l'ombre. Les couleurs brillent malgré l'absence de la lumière, car la pensée produit des images éclairées par la lumière interne de l'intellect, qui prolonge les images du jour. Dans les rêves nous voyons, alors que les yeux sont fermés. En fait, c'est la pensée qui voit, par le souvenir, en produisant des images mentales – la science moderne parle de l'« effet de supériorité du mode picturale sur le mode verbal » pour caractériser le fait que nous retenons plus rapidement des images que des mots.¹⁰²⁵ Les images peuplent les rêves. Michel Juvet explique que « dans certains cas exceptionnels, il est possible de repérer des séquences caractéristiques de mouvements oculaires au cours du rêve correspondant au spectacle onirique ». ¹⁰²⁶ Les yeux dans le rêve resteraient actifs car la conscience continuerait à voir. Ce qui est proche des conclusions d'Aristote, lorsqu'il déclare que, parmi les facultés de l'âme, le rêve concerne l'imagination.¹⁰²⁷ Dans le système thomiste, aussi, la faculté « imaginative » de l'âme est la faculté du rêve.¹⁰²⁸

Un passage de la « Respuesta a Sor Filotea », de Sor Juana, nous éclaire sur le rôle de l'« Imaginativa » dans le rêve : « ni aun el sueño se libró de este continuo movimiento de mi imaginativa; antes suele obrar en él mas libre y desembarazada, confiriendo con mayor claridad, y

1023 Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Segundo volumen de las obras de Soror Juana Inés de la Cruz [...]*, Seville, 1692, imprimé par Tomás López de Haro. p. 254-255 (éd. en fac-similé par Gabriela EGUÍA-LIS PONCE, avant-propos de Margo GLANTZ, Mexico, UNAM, 1995), p. 255.

1024 *Id.*

1025 Kathleen B. McDERMOTT, « Memory, Explicit an Implicit », dans *Encyclopedia of the Human Brain*, éd. V. S. RAMACHANDRAN, San Diego, Academic Press, 2002, vol. I, p. 775. Nous traduisons de l'anglais : « The Picture Superiority Effect ».

1026 Michel JOUVET, « Le rêve », publié dans le site de l'Université de Lyon 1, http://sommeil.univ-lyon1.fr/index_f.php.

1027 ARISTOTE, *op. cit.*

1028 Cf. Alejandro SORIANO VALLÈS, *op. cit.*

sosiego las especies, que ha conservado del día ».¹⁰²⁹ L'« imaginativa », faculté intérieure de l'âme (et non des sens extérieurs), s'agite lors du rêve, y intervient et communique les images (ici, « las especies ») qui ont été capturées et retenues (« ha conservado ») lors de la veille.¹⁰³⁰ Par son étymologie, le participe « desembarazada » signale, outre son sens direct comme synonyme de « libre » (le rêve libère par rapport à la forme), l'idée de mettre au monde les produits de l'imagination : le rêve donne forme (il donne vie) à des entités mentales. Sor Juana mentionne ainsi comment le rêve est une source d'inspiration : « versos, de que os pudiera hacer un catálogo muy grande, y de algunas razones y delgadezas que he alcanzado dormida, mejor, que despierta ».¹⁰³¹ L'« imaginativa » produit des vers et des idées (« razones »). Ce passage renvoie inévitablement à « Primero Sueño », en ce qui concerne la vision du rêve. Si on interprète « delgadezas » comme des subtilités, le rêve pour Sor Juana est un espace privilégié de fine et abondante composition, ainsi que d'agitation intellectuelle. Cette activité est conservée par la mémoire, nous dit Sor Juana, sous forme de vers – la rime et la métrique aidant à la mémorisation du langage.

En somme, « Muerte sin fin » et « Primero Sueño » sont des poèmes exigeants d'un point de vue intellectuel, mais leur quête n'est pas philosophique, à proprement parler, car ils développent l'échec de la connaissance : plus qu'aspirer à formuler des vérités comme la philosophie, ils tendent vers le silence, face à l'impossibilité de dire et de rationaliser le monde. Dans cette description de l'échec de l'intellect humain pour atteindre la connaissance, la vérité du monde, « Muerte sin fin » et « Primero Sueño » : « cantan la experiencia del “desengaño”, el tema barroco por excelencia. »¹⁰³²

Tant pour Gorostiza que pour Sor Juana, la poésie garde son caractère propre, la présence d'idées dans un poème ne dénaturant pas la substance poétique elle-même. Ils n'ont pas écrit de la philosophie. La prose de Sor Juana concerne de réflexions bien plus théologiques que philosophiques. Gorostiza, quant à lui, a écrit plutôt des essais critiques sur la littérature, comme ses « Notas sobre poesía ». Pour prolonger cette réflexion autour de l'intellect et de la poésie, nous commenterons à présent la vision des rapports à l'écriture, pour montrer que, tous deux, sont

1029 Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Fama y obras póstumas*, Madrid, « En la Imprenta de Manuel Ruiz de Murga », 1700, p. 38. Édition fac-similée, éd. par Gabriela Eguía-Lis Ponce, Mexico, UNAM, 1995.

1030 La veille correspond au jour (« día »). La veille et le jour sont confondus, comme la nuit avec le sommeil.

1031 Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *op. cit.*, p. 38.

1032 Anthony STANTON, *op. cit.*, p. 291.

associés à l'utilisation de l'intellect, et qu'ils se caractérisent par un esprit autocritique qui, dans le cas du poète moderne, peut conduire à une stérilité poétique.

B. Austérité et rigueur

Les discours développés par « Muerte sin fin » et « Primero Sueño » traduisent une exigence intellectuelle : « Primero Sueño » décrit les limites de l'âme face à la connaissance, et « Muerte sin fin » les limites de la parole : « [son] construcciones racionales que hablan de los límites de la inteligencia ». ¹⁰³³

Cette rigueur peut être mise en rapport avec la vision que les poètes projettent d'eux mêmes. Nous soutenons que, dans le rapprochement par la critique des deux poèmes il y a aussi un lien, au sein de la tradition mexicaine, de l'image de poètes intellectuels et autocritiques qu'ils ont véhiculé. Il s'agit de comprendre comment le rapprochement des deux silves signalée par de nombreux critiques ¹⁰³⁴ répond aussi à l'idée que ceux-ci ont des auteurs d'un point de vue biographique. À partir des portraits, on peut constater la construction d'un portrait type de l'écrivain intellectuel. La critique les associe non seulement par leur œuvre, mais aussi par l'image personnelle qu'ils projettent. En ce sens, nous abordons des aspects biographiques, pour souligner la position de Gorostiza et de Sor Juana face à leur œuvre, et face à l'écriture et au métier d'écrivain en général. Nous nous centrerons surtout dans le cas de Gorostiza ¹⁰³⁵ – en ce qui concerne Sor Juana, nous montrerons certains aspects de sa biographie, mais il est important de rappeler que la bibliographie autour de sa vie est déjà vaste et amplement diffusée. ¹⁰³⁶

Gorostiza parle de son œuvre avec une grande prudence, voire même sur un ton critique, et ne publie presque pas. Quant à Sor Juana, elle est prolifique, mais nous verrons qu'elle souligne son

1033 Anthony STANTON, « *Muerte sin fin* en la estela del *Sueño* », in José GOROSTIZA, *Poesía y poética* [1988], Nanterre, ALLCA XX, Colección Archivos, 1996, p. 310.

1034 Cf. l'introduction générale de notre étude.

1035 En ce qui concerne José Gorostiza, pour plus de détails biographiques on peut consulter : Silvia PAPPE, « Al mar de uno mismo, gotas de poesía », ainsi qu'une « Cronología » de la vie du poète, par Silvia Pappé aussi ; in : José GOROSTIZA, *op. cit.*, p. 171-195, et p. 212-218.

1036 Cf. notre bibliographie.

ignorance face aux auteurs classiques. Tous les deux se déclarent dépassés par l'impossibilité d'accéder au savoir et à la composition d'une œuvre parfaite. Ils poétisent sur leurs limitations, alors que, pour les générations postérieures, ils seront des modèles d'intelligence. Ce trait de caractère partagé par Sor Juana et Gorostiza, les situe parmi les auteurs qui ne se veulent pas vraiment poètes, ou au moins qui se réfèrent à eux mêmes ainsi. Nous analyserons en détail la vision que Sor Juana et José Gorostiza projettent d'eux mêmes, pour situer leur relation à l'écriture.

1. L'éloge de l'intelligence

José Gorostiza, comme d'autres *Contemporáneos*, est caractérisé surtout par son intelligence : sa lucidité et sa rigueur intellectuelles sont mise en avant, non sans un certain caractère mythique, comme nous le montrerons dans les lignes qui suivent, en citant les *Contemporáneos* et la critique postérieure. Nous réfléchirons autour de cette caractérisation de l'écrivain, car l'éloge de l'intelligence est appliqué d'une manière symétrique à Sor Juana Inés de la Cruz (« ingeniosísima mujer », pour le Père Diego Calleja¹⁰³⁷). Nous étudierons ainsi le rôle de l'intelligence en tant que l'éloge idéal pour les *Contemporáneos*, pour montrer ensuite comment ceci semble répondre à l'éloge de la précocité intellectuelle de Sor Juana.

a) L'intelligence mythifiée

Le lexique de l'intelligence et de la rigueur critique revêt une place d'honneur pour les *Contemporáneos* : il correspond à la caractérisation idéale, lorsqu'ils parlent d'eux mêmes. Par exemple, Villaurrutia signale, à propos de Gorostiza, que : « Pocas veces en América se une un temperamento poético bien dotado a una cabeza reflexiva, lógica, severa. »¹⁰³⁸ En fait, ce fragment aurait pu qualifier aussi Cuesta, Owen ou Villaurrutia lui-même. En 1969, dans un interview, José Gorostiza s'exprime sur Jorge Cuesta, lorsque ce dernier est déjà mort : « Cuesta fue un hombre de una lucidez increíble. [...] Quiero volver a leerlo, porque fue uno de los hombres mas inteligentes

1037 Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *op. cit.*

1038 Xavier VILLAU RRUTIA, « Un poeta », « Seis personajes », *Obras*, p. 681-682. Cité par Guillermo SHERIDAN, *Los Contemporáneos ayer*, Mexico, FCE, 1993 [1985], p. 193.

que he conocido... »¹⁰³⁹ Dans un texte de Gorostiza de 1937, Villaurrutia apparaît comme « el poeta más intelectual del grupo –y quizá también uno de los más inteligentes– ». ¹⁰⁴⁰ Pour Gorostiza, le dénominateur commun de sa génération c'est la rigueur intellectuelle et critique : « no creo que sea posible encontrar [...] otra característica común que el solo rigor crítico con que se consagró a la poesía, no tomándola como una simple embriaguez verbal, sino como un ejercicio que implica rigurosas disciplinas intelectuales. »¹⁰⁴¹

En 1967, l'éloge de l'intelligence reste de rigueur, et Gorostiza l'applique à un écrivain qui n'est pas lié aux *Contemporáneos*. Lorsque Gorostiza dresse un portrait positif de Martín Luis Guzmán, ainsi, il associe sa naissance à la protection de dieux grecs, qui se manifeste par le don de l'intelligence :

Debió nacer bajo la protección de Atenea, quien a su vez nació de un hachazo inofensivo en la cabeza de Zeus. En sus ojos se mantiene viva y alegre la luz de la inteligencia. Su sonrisa infantil anticipa o subraya las ideas afortunadas, propias o ajenas, que emergen en derredor suyo como un enjambre de abejas. ¹⁰⁴²

Un sourire d'enfant, car son esprit reste vivant malgré le passage du temps (« su prolongada y fructífera juventud »¹⁰⁴³).

Eduardo Luquín, quant à lui, décrit José Gorostiza à l'époque de la composition des *Canciones para cantar en las barcas* : « El frío y penetrante espíritu analítico de José pasaba horas en la observación de una realidad plena de sugerencias ». ¹⁰⁴⁴ Comme indique Sheridan, Luquín décrit un jeune Gorostiza doté d'une « inteligencia terrible ». ¹⁰⁴⁵ L'intelligence, « terrible », apparaît dans sa double dimension : un don, mais aussi un facteur tragique, car c'est la conscience sans

1039 « José Gorostiza: una memoria apasionada », interview à José Gorostiza par Rodolfo ROJAS ZEA, in : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI Editores, 2007, p. 530.

1040 José GOROSTIZA, « La poesía actual de México. Torres Bodet: *Cripta* », *El Nacional*, 20 et 27 juin, et 4 juillet 1937. Cité à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 303.

1041 *Ibid.*, p. 299.

1042 José GOROSTIZA, « Martín Luis Guzmán », *Excelsior*, 10 octobre 1967. Cité à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 324. Par rapport à l'image des abeilles, nous avons déjà retranscrit une citation de Valéry retenu par Gorostiza : « Il est des mots qui sont abeilles pour l'esprit » (José GOROSTIZA, « Morfología de *La rueda de aire* », *Contemporáneos*, juin 1930. Cité à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 279.).

1043 José GOROSTIZA, « Martín Luis Guzmán », *Excelsior*, 10 octobre 1967. Cité à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 324.

1044 LUQUÍN, Eduardo, *La cruz de mis vientos*. Cité par Guillermo SHERIDAN, *op. cit.*, p. 109.

1045 Guillermo SHERIDAN, *op. cit.*, p. 105. La citation correspond à : Eduardo LUQUÍN, « Cara y cruz », in *Ondas cortas*, p. 91.

concession de la mort, de nos limitations sur terre, de notre finitude. Dans cette double dimension, l'intelligence atteint un statut de mythe. Guillermo Sheridan en parlant de Jorge Cuesta, utilise à nouveau l'adjectif « terrible » : « su inteligencia [de Cuesta], que era un mito ya entre los Contemporáneos y sus contemporáneos, aparece siempre como un añadido terrible, como el punto de luz que da al retrato su carácter. »¹⁰⁴⁶

Dès 1921, le futur groupe de *Contemporáneos* est identifié par la presse comme « los poetas universitarios ».¹⁰⁴⁷ En effet, cette caractérisation des *Contemporáneos* à travers l'intelligence est présente aussi dans la critique. En 1972, Octavio Paz indique, sur « Muerte sin fin », qu'il s'agit d'un poème intellectuel : « un discurso en el que la conciencia intelectual se inclina fijamente sobre el fluir del lenguaje hasta congelarlo en una dura transparencia. [...] el no reflexivo. »¹⁰⁴⁸ Octavio Paz réaffirme cette image de la poétique de Gorostiza comme une poésie de cristal dans son article « Muerte sin fin ».¹⁰⁴⁹ Un dernier exemple : dans son édition de l'œuvre de Gorostiza, Edelmira Ramírez considère que le poète est « inteligente, preciso, riguroso, maestro de la lucidez. »¹⁰⁵⁰

L'intelligence est donc un concept clef pour les *Contemporáneos* : c'est l'éloge idéal. C'est aussi le principal éloge appliqué à Sor Juana, présentée comme un prodige.

b) La précocité poétique, de Sor Juana à Darío

Sor Juana reçoit de nombreux éloges, dont notamment une caractérisation de sa précocité intellectuelle et de sa passion pour l'étude. La question de la précocité nous permettra par ailleurs de comparer ses récits autobiographie à ceux de Rubén Darío.

Manuel Toussaint invoque l'intelligence de Sor Juana, en 1928 : « Sor Juana en todos sus poemas obedece, no a una inspiración subyugadora, sino a una plena conciencia intelectual de su arte; en ella no hay nada de inconsciente o involuntario: todo ha sido trazado con mano segura,

1046 Guillermo SHERIDAN, *op. cit.*, p. 387.

1047 Juan del SENA, « Los universitarios », in *El Universal Ilustrado*, V, 244, 5 janvier 1922, p. 24. Cité par Guillermo SHERIDAN, *op. cit.*, p. 103.

1048 Octavio PAZ, *Los hijos del limo, del romanticismo a la vanguardia* [1972], Santiago de Chile, Tajamar Editores, 2008, p. 156.

1049 Octavio PAZ, *Las peras del olmo*, México, Imprenta Universitaria, 1957.

1050 Edelmira RAMÍREZ, « José Gorostiza en perspectiva », in: José GOROSTIZA, *Poesía y poética* [1988], Nanterre, ALLCA XX, Colección Archivos, 1996, p. XXXIV.

pensado con inteligencia ».¹⁰⁵¹ Dès son vivant, en fait, Sor Juana est perçue comme un prodige. Son intelligence et sa capacité pour absorber des connaissances sont présentées comme des attributs surhumains, propres d'un destin exceptionnel. C'est le cas dans les textes de Sor Juana elle-même. Immédiatement après sa mort, ce sera le cas aussi dans des passages biographiques rédigés par le Père Callejas pour les œuvres posthumes de la nonne, publiées pour la première fois en 1700.¹⁰⁵²

Dans *Los empeños de una casa*¹⁰⁵³, pièce théâtrale écrite par Sor Juana, le personnage de Leonor est à mettre en rapport avec Sor Juana elle-même, et sa passion pour l'étude :

Inclinéme a los estudios
desde mis primeros años
con tan ardientes desvelos,
con tan ansiosos cuidados,
que reduje a tiempo breve
fatigas de mucho espacio.
Conmuté el tiempo, industriosa,
a lo intenso del trabajo,
de modo que en breve tiempo
era el admirable blanco
de todas las atenciones,
del tal modo, que llegaron
a venerar como infuso
lo que fue adquirido lauro.
Era mi patria toda
el objeto venerado
de aquellas adoraciones
que forma el común aplauso;
y como lo que decía,
fuese bueno o fuese malo,
ni el rostro lo deslucía
ni lo desairaba el garbo,
llegó la superstición
popular a empeño tanto,

1051 Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Obras escogidas*, Manuel Toussaint (éd. et avant-propos), México, Cvltvra, 1928, p. xii. Cité par Anthony STANTON, « Sor Juana entre los Contemporáneos » [1998], in Álvaro RUIZ ABREU (coord.), *Crítica sin fin*, Mexico, Sello Bermejo-CONACULTA, 2004, p. 282-283.

1052 Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Fama y obras póstumas*, Madrid, « En la Imprenta de Manuel Ruiz de Murga », 1700, p. 21. Édition fac-similée, éd. par Gabriela Eguía-Lis Ponce, Mexico, UNAM, 1995.

1053 Œuvre présentée le 4 octobre 1683, selon Alberto G. Salceda, dans Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Obras Completas*, t. IV, México, FCE.

que ya adoraban deidad
el ídolo que formaron.¹⁰⁵⁴

Ce passage, qui a été lu comme semi biographique par Amado Nervo¹⁰⁵⁵, puis par Octavio Paz¹⁰⁵⁶, met en évidence la passion de Sor Juana pour l'étude, qui est de fait la priorité dans sa vie. Sans lire ces vers comme une biographie, il est possible néanmoins de signaler que l'étude est une passion (« ardiente desvelos », « ansiosos cuidados »). Le personnage de Leonor dénonce une vénération des autres pour sa beauté (« ni el rostro lo deslucía, / ni lo desairaba el garbo ») et pour son savoir, qui se manifeste comme une « superstición / popular ». Ce passage dénonce notamment que cette vénération (« ya adoraban deidad / el ídolo que formaron ») ne prend pas en compte que le savoir a été acquis avec beaucoup d'effort (« adquirido lauro »). Rappelons que Sor Juana, elle-même, fut la cible d'une grande attention de la part de ses contemporains, qui la voyaient comme un prodige intellectuel : elle dénonce toute vénération, car le savoir s'acquière grâce à « lo intenso del trabajo ».

Ce passage de *Los empeños de una casa* résume la rapidité dans l'apprentissage : « reduje a tiempo breve / fatigas de mucho espacio ». Si on considère que le personnage de Leonor est lié à Sor Juana, on peut rappeler que la nonne mexicaine, dès son enfance, est louée pour son intelligence et ses connaissances. Elle décrit elle-même sa précocité intellectuelle : « y supe leer en tan breve tiempo, que ya sabía cuando lo supo mi madre, a quien la maestra lo ocultó por darle el gusto por entero y recibir el galardón por junto »¹⁰⁵⁷. Plus loin, elle indique que : « cuando vine a Méjico, se admiraban, no tanto del ingenio, cuanto de la memoria y noticias que tenía en edad que parecía que apenas había tenido tiempo para aprender a hablar. »¹⁰⁵⁸

Selon la biographie de Sor Juana élaborée par Callejas¹⁰⁵⁹, Sor Juana aurait été soumise, à dix-sept ans, à un interrogatoire auprès des plus illustres érudits de la Nouvelle Espagne. Cette scène, aux couleurs hagiographiques, rappelle la rencontre de Jésus, encore enfant, avec les docteurs de la loi. Dans les deux cas, les érudits ou les spécialistes de la loi s'avouent émerveillés

1054 *Los empeños de una casa, comedia famosa*, « Jornada primera, Cuadro primero, Escena II », in : Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Obras completas*, Mexico, Porrúa, 2001, p. 641.

1055 Amado NERVO, *Juana de Asbaje*, in *Obras completas*, t. II, Madrid, Aguilar, p. 475.

1056 Cf. Octavio PAZ, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las Trampas de la Fe* (1982), México, FCE, 1985.

1057 Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Obras completas*, Mexico, Porrúa, p. 830.

1058 *Id.*

1059 Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Fama y obras póstumas*, Madrid, « En la Imprenta de Manuel Ruiz de Murga », 1700, p. 21. Édition fac-similée, éd. par Gabriela Eguía-Lis Ponce, Mexico, UNAM, 1995.

par le savoir et la sagesse d'une jeune personne. En ce qui concerne Sor Juana, l'émerveillement est encore plus évident car il s'agit d'une femme. Cette scène de la vie de la nonne est révélatrice de l'image qu'elle a transmise de son vivant et après sa mort : elle brille par son savoir. Cette mythification de certains auteurs rappelle le statut de Rubén Darío (considéré comme un enfant surdoué). Dans le cas de José Gorostiza, Gilberto Owen, Jorge Cuesta ou Javier Villaurrutia, cette auréole est la même qu'on attribue à Sor Juana : une intelligence « terrible ».

En particulier, nous pouvons dresser une image parallèle de Sor Juana et de Darío, à partir du récit (biographique ou autobiographique) de la précocité intellectuelle. En 1912, Rubén Darío, dans son autobiographie, affirme : « Fui algo niño prodigio. A los tres años sabía leer, según se me ha contado. »¹⁰⁶⁰ Darío fréquente les Jésuites, mais ceux-ci, pense-t-il, ne l'ont pas invité à rejoindre l'ordre car ils pressentaient qu'il manquait de vocation.¹⁰⁶¹ Pour Sor Juana, au XVII^{ème} siècle, le choix du couvent répondait moins à la question de la vocation religieuse qu'au besoin de trouver une place dans la société. Plus tard, comme Sor Juana auprès de la cour et des vice-rois, Darío a connu du succès auprès des présidents centraméricains : « Por este tiempo llegaron a León unos hombres políticos, senadores, diputados, que sabían de la fama del “poeta niño”. Me conocieron. Me hicieron recitar versos. Me dijeron que era preciso que fuera a la capital. »¹⁰⁶² Par ailleurs, Sor Juana explique que sa tendance pour l'étude, sa soif de connaissances, est un mouvement inhérent à sa propre nature. Darío décrit son rapport aux vers comme quelque chose d'innée : « Yo nunca aprendí a hacer versos. Ello fue en mí algo orgánico, natural, nacido ».¹⁰⁶³

La précocité intellectuelle de Sor Juana, est suivie par la vie dans le couvent et la recherche solitaire de la connaissance. Parallèlement, Gorostiza se caractérise par une personnalité réservée et solitaire qui, de fait, le fait se sentir loin du monde des lettres.

2. Le titre d'écrivain

Dans de nombreux écrits, que nous présenterons dans les lignes qui suivent, Gorostiza remet en question son rapport à l'écriture : peu prolifique et autocritique, il hésite à se considérer comme

1060 Rubén DARÍO, *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1991, p. 9.

1061 *Ibid.*, p. 17.

1062 *Ibid.*, p. 2.

1063 *Ibid.*, p. 12.

écrivain. Il mène, en même temps, une carrière professionnelle dans le monde de la diplomatie, ce qui tend à l'éloigner des lettres. Nous commenterons en même temps le rapport à l'étude et à l'écriture de Sor Juana au sein du couvent.

a) Gorostiza et sa vie professionnelle

En 1931, José Gorostiza déclare à Alfonso Reyes (qui vient de lui envoyer un ouvrage, *La saeta*) :

¿usted sabe que soy, sobre todo, un oficinista? Le hago esta pregunta para descargarme de cierto remordimiento que me acomete cuando me manda usted un libro. (Casi nadie me manda libros.) No sea, me digo, que él me crea un escritor, sólo porque en mis años mozos escribí unas cuantas líneas sentimentales.¹⁰⁶⁴

Et, en référence à *Canciones para cantar en las barcas*, Gorostiza conclut avec résignation et un ton pour le moins amer : « Después doró la bola, es cierto, ¿pero me tengo yo la culpa? No debo defraudarlo: No hay nuevos versos que esperar de mí. No hay nada que esperar de mí, excepto que pueda continuar ganando el pan de mi familia. »¹⁰⁶⁵ Ce qui suit dans cette lettre manifeste encore plus le désespoir de Gorostiza face à l'écriture :

no creo que vuelva a escribir nunca; mejor dicho, no creo que llegue a ser nunca un escritor profesional, por aquello de que “no se puede repicar y andar en la procesión”. Me tocó en suerte repicar, y lo que único que deseo es purgarme de la amargura que mi inferior destino me produce.¹⁰⁶⁶

Deux années plus tard, dans une lettre de Gorostiza à Ortiz de Montellano de 1933 (rappelons que « Muerte sin fin » fut écrit dans les années qui ont suivi), nous pouvons lire la crise interne du poète face à l'écriture : « vengo experimentando una como repugnancia por la literatura –

1064 Lettre de José Gorostiza à Alfonso Reyes, Mexico, le 25 novembre 1931 ; in : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI Editores, 2007, p. 483.

1065 *Id.*

1066 *Ibid.*, p. 483-484.

no en los demás, por supuesto, sino en mí— y de una manera más definida por la crítica ».¹⁰⁶⁷ José Gorostiza déclare même que : « Quizá no persevere en el deseo de escribir. Ahora puedo decirme ya, sin angustia, que nunca fui un escritor ni un poeta. Acaso, y eso sí desmedidamente, no haya sido siempre más que un vanidoso. »¹⁰⁶⁸

Gorostiza mène une carrière (notamment diplomatique) qui a pu l'éloigner de l'écriture. Alors que Sor Juana décide de suivre une vie monastique pour pouvoir se consacrer aux études, José Gorostiza accède au service diplomatique mexicain dans l'espoir de libérer du temps pour les lettres. Mais pour Gorostiza ce choix s'avère frustrant. Le service diplomatique est le refuge de nombreux écrivains : Gabriela Mistral, Pablo Neruda, Octavio Paz. D'ailleurs, Alfonso Reyes, par sa vocation de diplomate, compare José Gorostiza à Paul Claudel.¹⁰⁶⁹ Pourtant, pour Gorostiza, sa carrière rentre en contradiction avec l'écriture : « Como es bien sabido, una vez publicado *Muerte sin fin*, en 1939, Gorostiza se aleja de la poesía y se dedica a la diplomacia (tarea en la que ya se había iniciado desde 1927) en cuerpo y alma, de tal forma que le absorbe prácticamente todo su tiempo y su vida. »¹⁰⁷⁰ En fait, son rapport à l'écriture se décline dans l'univers administratif : « Esa actividad lo llevó por otros caminos de la escritura, al género oficial, formulario y rígido, muchas veces anónimo, de las cancelerías. »¹⁰⁷¹ José Gorostiza, à soixante-neuf ans, en venait à conclure :

no me voy a morir con una sensación de fracaso. Tampoco de éxito, pero no me puedo morir con una sensación de haber fracaso en la vida, de haberme frustrado, sino en parte: como poeta y eso no me gusta. Me hubiera gustado trabajar más en la poesía y menos en el gobierno, aunque... sí... me satisface haber servido a México en todo lo que pude, que pude bien poco...¹⁰⁷²

¹⁰⁶⁷ Dans Bernardo ORTIZ DE MONTELLANO, *Sueños, Una botella al Mar*, Mexico, UNAM, 1983, p. 111. Cité par : Edelmira RAMÍREZ, « José Gorostiza en perspectiva », in: José GOROSTIZA, *Poesía y poética* [1988], Nanterre, ALLCA XX, Colección Archivos, 1996, p. XXXV.

¹⁰⁶⁸ Dans Miguel CAPISTRÁN, « De José Gorostiza », *Revista de Bellas Artes*, vol. 8, Mexico, mars-avril, 1973, p. 31. Cité par : Edelmira RAMÍREZ, « José Gorostiza en perspectiva », in: José GOROSTIZA, *Poesía y poética* [1988], Nanterre, ALLCA XX, Colección Archivos, 1996, p. XXXV.

¹⁰⁶⁹ Alfonso REYES, « Contestación de Alfonso Reyes al discurso de José Gorostiza », in : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI Editores, 2007, p. 520.

¹⁰⁷⁰ Edelmira RAMÍREZ, « José Gorostiza en perspectiva », in : José GOROSTIZA, *Poesía y poética* [1988], Nanterre, ALLCA XX, Colección Archivos, 1996, p. XXXIV.

¹⁰⁷¹ *Id.*

¹⁰⁷² Interview réalisé par Sara Moirón, publié dans *El Gallo Ilustrado*, Mexico, 14 juin 1970. Cité à partir de Edelmira RAMÍREZ, *op. cit.*, p. XXXIV.

José Gorostiza fut divisé entre sa vocation poétique et sa vocation diplomatique, donnant finalement la priorité à cette dernière, au point d'émettre ce regret.

Dans le cas de Sor Juana, la vie du couvent implique aussi un rapport particulier aux lettres.

b) Solitude dans l'étude, mais vie communautaire

Alors que Gorostiza se caractérise par un caractère solitaire, même au sein de la carrière diplomatique, c'est dans l'étude que Sor Juana ressent cette solitude. Après son entrée au couvent, elle a vécu dans un espace fermé : elle est loin du monde des lettres et de la connaissance, sa grande passion. Mais elle dispose de livres pour l'étude ; et elle possède la plume pour communiquer et faire entendre sa voix. Elle décrit en même temps comment les autres nonnes interrompent ses études.

Sor Juana, en 1691, décrit sa vocation de religieuse pour sauver son âme, mais aussi son désir de pouvoir se consacrer à l'étude, et de pouvoir préserver la maîtrise de son temps dans une silencieuse et studieuse solitude : « las impertinencillas de mi genio, que eran de querer vivir sola; de no querer tener ocupación obligatoria que embarazase la libertad de mi estudio, ni rumor de comunidad que impidiese el sosegado silencio de mis libros. »¹⁰⁷³ En effet, les livres sont ses compagnons d'étude : « el sumo trabajo no sólo en carecer de maestro, sino de condiscípulos con quienes conferir y ejercitar lo estudiado, teniendo sólo por maestro un libro mudo, por condiscípulo un tintero insensible »¹⁰⁷⁴ ; elle se plaint de ne pas avoir de retour : « explicación y ejercicio ».¹⁰⁷⁵ Sor Juana rappelle que l'écriture n'est pas pareille à la parole orale, en ce que celle-ci émane d'un être vivant : « sin más maestro que lo mismos libros. Ya se ve cuán duro es estudiar en aquellos caracteres sin alma, careciendo de la voz viva y explicación del maestro ».¹⁰⁷⁶ Platon fait référence à « la ressemblance qu'entretient l'écriture avec la peinture. De fait, les êtres qu'engendre la peinture se tiennent debout comme s'ils étaient vivants ; mais qu'on les interroge, ils restent figés dans une pose solennelle et gardent le silence. Et il en va de même pour les discours. »¹⁰⁷⁷ La vie dans le couvent implique pourtant des distractions : « los ratos que destino a mi estudio son los que

¹⁰⁷³ Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Obras completas*, Mexico, Porrúa, p. 831.

¹⁰⁷⁴ *Ibid.*, p. 833.

¹⁰⁷⁵ *Id.*

¹⁰⁷⁶ *Ibid.*, p. 831.

¹⁰⁷⁷ PLATON, *Phèdre*, trad. Luc Brisson, Paris, GF-Flammarion, 1995, p. 179-180.

sobran de lo regular a la comunidad, esos mismos le sobran a las otras para venirme a estorbar ».¹⁰⁷⁸ L'étude représente son principal objectif.

Dans un passage qui rappelle Sor Juana, Gorostiza explique que « la mayor satisfacción de mi vida ha sido la de escribir en los ratos vacíos que le dejan a uno, a veces, las ocupaciones fundamentales. »¹⁰⁷⁹ Ainsi, Gorostiza remarque-t-il que « un poeta en su cuarto, solo, junto con una hoja de papel y frente a las potencias extraestelares que mantienen el orden y la armonía del universo, éste es el hombre más libre del mundo, y en el mundo no existe más bueno ni riqueza más rica que la libertad. »¹⁰⁸⁰ La contrainte de la circonstance n'empêche pas la liberté de développer une œuvre artistique : c'est le cas aussi pour Sor Juana, au sein du couvent.

Prolongeant l'éloge commun de l'intelligence, nous montrerons à présent que Gorostiza et Sor Juana se rejoignent notamment par leur esprit autocritique.

3. Deux poètes autocritiques

Gorostiza publie peu et hésite à montrer ce qui ne lui semble pas parfaitement achevé. En même temps, il voue sa vie au travail et à sa famille, et évite d'être perçu comme poète – il veut se détacher de la dimension institutionnelle ou irrévérente que ce titre peut évoquer. Sor Juana, au contraire, est infatigable. Depuis le couvent, elle se fait entendre à la Cour, elle écrit d'innombrables vers pour l'usage de la Cour des vice-rois et elle assiste à la publication de deux denses tomes au cours de sa vie ; en même temps, elle applique à son œuvre une autocritique qui la rapproche de l'esprit de rigueur de Gorostiza. Nous découvrirons ainsi que l'image qu'ils projettent, malgré un résultat très différent en nombre de pages publiées, a de nombreuses similitudes et participe d'un esprit commun en ce qui concerne une rigoureuse autocritique.

1078 Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *op. cit.*, p. 833.

1079 José GOROSTIZA, « El Premio Nacional de Letras de 1968 », *Espejo*, n. 6, « Cuarto trimestre », 1968. Cité à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 328.

1080 *Id.*

a) Rigueur et esprit autocritique

José Gorostiza publie peu au cours de sa vie. De manière générale, il est décrit comme un auteur qui préfère ne pas écrire, plutôt que de publier un texte avec précipitation : il fait le choix de limiter sa production poétique autant que possible pour s'assurer qu'aucun vers faible ne vienne à passer le crible exigeant qu'il s'impose.

Réticences face à la publication

Avant la publication de son premier recueil, Gorostiza déclare : « Deseo publicar más tarde –¿meses? ¿años?– un nuevo libro de versos más sólidos en el espíritu y en el estilo en el que cabrían, tal vez, los mejores *de Canciones para cantar en las barcas*. »¹⁰⁸¹ Il faudra attendre de nombreuses années pour voir paraître ce nouvel ouvrage, « Muerte sin fin », en 1939. En fait, pour Guillermo Sheridan, « puede suponerse que Gorostiza, al aparecer el libro [les *Canciones*], vivió en efecto una « liquidación espiritual. »¹⁰⁸² En fait, pour Gorostiza, tout projet d'écriture n'existe qu'en puissance et est susceptible de ne pas paraître. En 1925, il déclare : « Por otra parte, he principiado a escribir una serie de pequeños juegos dramáticos. No teatro sintético mexicano. Literatura nomás. Pero esto, como lo otro, no siendo sino un proyecto en vías de realizarse, puede no cumplirse nunca. »¹⁰⁸³ Edelmira Ramírez remarque : « frente a la brevedad de la obra poética, no deja de ser sorprendente el número de proyectos que tenía en mente y no ejecutó, así como el de los poemas inconclusos. »¹⁰⁸⁴

Quatorze années plus tard, lorsque « Muerte sin fin » est déjà rédigé et relu, José Gorostiza semble anxieux de voir paraître son poème. Dans une lettre de mai 1939 adressée à son éditeur Rafael Loera Chávez (qui avait publié aussi ses *Canciones*, dans la maison d'édition Cvltvra), il le presse et, comme argument, il déclare vouloir passer à un nouveau projet de publication : « Te ruego, sobre todo, querido Rafael, que la edición salga tan pronto como puedas. Me haría bien, por el estímulo de ver el libro terminado, que saliera antes de acabar el primer semestre del año, pues

1081 Febronio ORTEGA, « ¿Qué prepara usted? », *El Universal Ilustrado*, 23 juillet 1925, p. 40.

1082 Guillermo SHERIDAN, *op. cit.*, p. 199.

1083 Febronio ORTEGA, « ¿Qué prepara usted? », *El Universal Ilustrado*, 23 juillet 1925, p. 40.

1084 Edelmira RAMÍREZ, « Nota preliminar », in : José GOROSTIZA, *Poesía y poética* [1988], Nanterre, ALLCA XX, Colección Archivos, 1996, p. XLIII. Gorostiza a mentionné ses projets dans des interviews, et Mónica Mansour a consulté les manuscrits : Mónica MANSOUR, « Armar la poesía », in : José GOROSTIZA, *Poesía y poética* [1988], Nanterre, ALLCA XX, Colección Archivos, 1996, p. 273-304.

quiero seguirme con otro desde luego. »¹⁰⁸⁵ À nouveau, Gorostiza semble penser que la publication lui permettra de renouer le contact avec l'écriture. Pourtant, Gorostiza ne publiera pas d'autre ouvrage. Ce n'est qu'en 1948 que paraît « Declaración de Bogotá »¹⁰⁸⁶ – dernier poème que Gorostiza publie jusqu'à sa mort, en 1973.

Entre ses *Canciones* et « Muerte sin fin », Gorostiza ne montre que des poèmes dans des revues. Il faut attendre 1964 pour que le poète se décide à conformer un recueil avec des textes épars, sous le titre *Del poema frustrado*. Le recueil ne paraît pas dans un tome indépendant, mais intégré dans *Poesía*¹⁰⁸⁷, qui englobe toute la poésie de Gorostiza dans une édition préparée par le poète lui-même. Il s'agit logiquement de poèmes contrastés, dont une partie prolonge le ton des *Canciones* (« Adán », « Espejo no » et « Lección de ojos »), alors qu'une autre partie annonce « Muerte sin fin » (« Preludio » et « Presencia y fuga »). De par son titre, le recueil signale les difficultés de Gorostiza face à la composition : « Los poemas que agrupé recientemente bajo el título *Del poema frustrado* representan otras tantas puertas a las que llamé para entrar la *Muerte sin fin*. [...] Los intentos preliminares quedaron dispersos y sentí que no podría agruparlos sino bajo el signo de la frustración. »¹⁰⁸⁸ La somme des poèmes arrivé à 302 vers, moins de la moitié que « Muerte sin fin » (775 vers).

Un « poema-killer »

En 1936, dans une lettre, Gorostiza s'excuse auprès de Villaurrutia pour lui avoir demandé plus de clarté dans deux de ses poèmes. Gorostiza se considère, avec humour, un « tueur de poèmes » : « Gracias [...] Xavier, por haberme denunciado al “poema-killer” que, sin darme cuenta, se lo juro, he venido siendo solamente hasta hoy. »¹⁰⁸⁹ Edelmira Ramírez revient elle aussi sur cette idée : « Sus cualidades de orden, sobriedad, minuciosidad, así como su tendencia a la perfección, fueron llevadas a un punto extremo, que le hacían ser sumamente exigente para sí mismo sin importar que para ello fuese necesario incluir la destrucción (como sucedió con varios de sus

1085 Lettre de José Gorostiza à Rafael Loera Chávez, depuis Rome, le 18 mai 1939 ; in : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI Editores, 2007, p. 476-477.

1086 José GOROSTIZA, « Declaración de Bogotá », in : *América*, nov. 1948.

1087 José GOROSTIZA, *Poesía*, Mexico, FCE, 1964.

1088 Emmanuel CARBALLO, *Protagonistas de la literatura mexicana*, Mexico, Ed. del Ermitaño-SEP, 1986, p. 255-256.

1089 Lettre manuscrite de José Gorostiza à Xavier Villaurrutia, datée du 7 janvier 1936 ; reproduite dans José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 469.

escritos). »¹⁰⁹⁰ La vision que porte Gorostiza à ses textes, selon Guillermo Sheridan, répond à une « disciplina inquisitiva y sin concesiones »¹⁰⁹¹, ce qui explique qu'il évite de publier. Alors que « Torres Bodet y Ortiz de Montellano adornaban ya su currículo con colaboraciones en todo órgano impreso asequible, Gorostiza apenas si publicaba algún poema aislado que, a la larga, no era sino una primera versión por corregir y pulir durante largo tiempo. »¹⁰⁹² En ce sens, parmi les *Contemporáneos* on peut souligner l'opposition entre une première génération extrêmement fertile (la référence étant Jorge Torres Bodet), et la génération suivante, qui évite la publication (comme Jorge Cuesta ou Gilberto Owen). Avec ironie, Guillermo Sheridan indique que « Cuesta podía escribir un soneto durante ocho o diez meses, el tiempo que a Torres Bodet le llevaba redactar un par de tomos completos. »¹⁰⁹³ Face à la publication, José Gorostiza a une attitude proche de celle de Cuesta ou Owen. Cette rigueur se « convertía en cautela ante la página impresa »¹⁰⁹⁴, comme nous pouvons le commenter autour du premier recueil de Gorostiza, *Canciones para cantar en las barcas* (1925).

Canciones para cantar en las barcas

Les témoignages sur l'esprit autocritique de José Gorostiza envers sa propre écriture sont nombreux. Avant la publication de *Canciones para cantar en las barcas*, « un aura de prestigio rodeaba al enigmático y reservado Gorostiza, quien soltaba con cuentagotas algunos de sus poemas »¹⁰⁹⁵. En 1925, Gorostiza affirmait dans *El Universal Ilustrado* : « Espero que mi libro saldrá en los últimos días del mes. Ya pasa más de uno que lo di a la imprenta. Propiamente es una muy reducida selección de las poesías que, desde 1918, he escrito. »¹⁰⁹⁶ En 1928, Gorostiza écrit une présentation de son œuvre pour une anthologie de poètes jeunes mexicains à paraître à Madrid. Autocritique, il rappelle que : « Menos de veinte poesías integran mi obra y de ellas escribí la mayor parte entre 1918 y 1924, cuando era un muchacho apenas. »¹⁰⁹⁷ Cette vingtaine de poèmes

1090 Edelmira RAMÍREZ, « José Gorostiza en perspectiva », in: José GOROSTIZA, *Poesía y poética* [1988], Nanterre, ALLCA XX, Colección Archivos, 1996, p. XXXV.

1091 Guillermo SHERIDAN, *op. cit.*, p. 106-107.

1092 *Ibid.*, p. 106-107.

1093 *Ibid.*, p. 158.

1094 *Ibid.*, p. 106-107.

1095 *Ibid.*, p. 191.

1096 Febronio ORTEGA, « ¿Qué prepara usted? », *El Universal Ilustrado*, 23 juillet 1925, p. 40.

1097 José GOROSTIZA, « Declaración », présentation de Gorostiza à une anthologie de ses poèmes parut dans Gabriel GARCÍA MAROTO (choix des poèmes), *Galería de poetas nuevos de México*, Madrid, La Gaceta Literaria, 1928. Cité à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI Editores, 2007, p. 262.

serait ce qui est resté après « la atormentada selección que hizo flotar estas veinte poesías sobre un fondo de centenares de versos malos ».¹⁰⁹⁸ Guillermo Sheridan décrit, lui aussi, la première approche de Gorostiza à la publication : « Gorostiza publicó en *San-ev-ank* cuatro poemas que no entrarán, en 1925, en *Canciones para cantar en las barcas*, ya que desde este momento [1918] da señales de la rigurosa autocrítica que siempre lo habrá de caracterizar. »¹⁰⁹⁹ En effet, il semblerait que Gorostiza écrivit grand nombre de poèmes pour *Canciones para cantar en las barcas* : « un número por lo menos equivalente a las 25 canciones recogidas se quedaría disperso, por falta de méritos a los ojos del poeta, en periódicos, revistas y suplementos. »¹¹⁰⁰ En référence à ce recueil, Xavier Villaurrutia indique que Gorostiza a une vision à ce point critique face à ses propres poèmes qu'il évite de les publier : « ha tenido la delicadeza de no incluir en su colección poemas con acentos ajenos » ; voire même, « ha tenido la delicadeza de no escribirlos siquiera. Tan fino es su orgullo y tan severo que su libro es, en cierto modo, una antología de cuanto mejor decidió hasta entonces, a escribir. »¹¹⁰¹

Par ailleurs, nombre des poèmes publiés par José Gorostiza connaissent des modifications avant d'avoir accès à la publication dans *Canciones para cantar en las barcas*.¹¹⁰² Une fois que le recueil est déjà publié, les appréciations de Gorostiza sur ces propres poèmes sont sans concessions : en 1928, il écrit : « es bien pobre como poesía ».¹¹⁰³ Avec trois ans de recul, il considère que : « lo poco que hay en él de mi gusta de ahora fue puesto entonces, cuando hube de preferir entre lo mío de antes. »¹¹⁰⁴ Il met aussi en doute tout mérite des poèmes : « El mérito, si mérito es ».¹¹⁰⁵

Cette autocritique n'épargne pas « Muerte sin fin », pour ce qui est du processus de composition.

1098 *Id.*

1099 Guillermo SHERIDAN, *op. cit.*, p. 62.

1100 *Ibid.*, p. 109.

1101 *Ibid.*, p. 109-110.

1102 Les différentes éditions et modifications sont signalées dans : José GOROSTIZA, *Poesía y poética* [1988], Nanterre, ALLCA XX, Colección Archivos, 1996.

1103 José GOROSTIZA, « Declaración », présentation de Gorostiza à une anthologie de ses poèmes parut dans Gabriel GARCÍA MAROTO (choix des poèmes), *Galería de poetas nuevos de México*, Madrid, La Gaceta Literaria, 1928. Cité à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI Editores, 2007, p. 262.

1104 *Id.*

1105 *Id.*

« Muerte sin fin »

En 1969, José Gorostiza déclare de « Muerte sin fin » qu'il est rédigé en six mois, lorsqu'il fut obligé par son chef, le ministre mexicain des Affaires Étrangères, d'arriver deux heures plus tôt. Selon le poète, entre sept et neuf heures du matin il aurait rédigé l'ensemble du texte. À travers cette anecdote, il cherche notamment à faire comprendre, avec son humilité caractéristique, que le poème fut rédigé presque par hasard et d'un seul jet (« me obsesionó de tal modo que terminé el poema en seis meses »¹¹⁰⁶). Gorostiza situe son grand poème dans le contexte de son bureau, dans des horaires peu confortables. C'est la détresse face à la vie du bureau qui servirait ainsi d'inspiration. Nous ne cherchons pas à savoir dans quelle situation le poème fut vraiment composé : nous voulons souligner la vision qu'il veut véhiculer de l'acte de composition. Le terme que Gorostiza préfère est celui de l'obsession. Dans cette même interview, il considère qu'il n'a jamais eu de rigueur pour écrire :

cuando uno escribe debe estar obsesionado por el tema y dedicarle todo el día, toda la atención. Yo no soy, no he podido ser, como esos escritores que tienen un horario determinado para escribir, esos que llegan a su casa y después de comer se encierran dos horas en su biblioteca y así van escribiendo sus cosas día con día.¹¹⁰⁷

Le commentaire de Gorostiza rappelle plutôt le travail systématique des auteurs de prose, qui ne s'applique pas de la même manière à la composition poétique, plus liée à l'inspiration. Ceci étant, plus que l'inspiration des muses ou l'inspiration divine, Gorostiza met en valeur l'obsession pour l'œuvre accomplie, afin de s'éloigner de l'image de l'écriture en tant que métier, pratiquée de manière systématique et imposée.

Dans les contexte du début du XXème siècle, cet esprit autocritique doit aussi être mis en rapport avec la rigueur et la lucidité.

1106 « José Gorostiza: una memoria apasionada », interview à José Gorostiza par Rodolfo ROJAS ZEA, in : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI Editores, 2007, p. 531.

1107 *Id.*

b) Excès de rigueur critique et aphasie poétique

Pour Gorostiza, un attachement démesuré à l'intellect dans la composition poétique est assimilé à une froideur qui tue le poète. Dans « Muerte sin fin », on lit : « ¡Oh inteligencia, soledad en llamas / que todo lo concibe sin crearlo! » (v. 255-256). En même temps, de la même manière que la glace nous brûle, l'intelligence est caractérisée par sa froideur (« helada emanación de rosas pétreas », v. 271) et sin incapacité à produire la vie (« finge el calor del lodo », v. 257). Ensuite, l'intelligence :

que nada más absorbe las esencias	
y se mantiene así, rencor sañado,	
una, exquisita, con su dios estéril,	285
sin alzar entre ambos	
la sorda pesadumbre de la carne,	
sin admitir en su unidad perfecta	
el escarnio brutal de esa discordia	
que nutren vida y muerte inconciliables	290

L'intelligence, dans sa divine perfection (« en su unidad perfecta », v. 287), est représentée par un « dios estéril », à l'opposé de la « carne » (v. 286). La vie et la mort sont unies, malgré leur opposition – caractérisée par un lexique discordant (« sañado », « escarnio », « brutal », « discordia », « inconciliables »). Ce passage peut être aussi interprété par rapport à la création poétique : la sensualité (la vie) s'oppose à la froideur de l'intellect (la mort).

En fait, l'esprit autocritique de Gorostiza est lié à une recherche de la perfection dans le poème, recherche qui peut provoquer une stérilité poétique par excès de rigueur. Le sujet nous concerne, car Sor Juana formule en vers les limites de l'homme dans son désir de connaissance absolue, et présente une créature éblouie et dépassée face à la connaissance : une créature qui, à force d'exprimer ses propres limites, se sent incapable de dire le monde. Si la lucidité est le seul moyen de composer, les auteurs sont tentés par le nihilisme métaphysique : le silence. Les *Contemporáneos* « prefieren ser estériles que inocentes. »¹¹⁰⁸ Gorostiza est conscient de ce risque : « Como consecuencia de tal exceso de criticismo, en la poesía del grupo [...] se advierte un profundo enrarecimiento de la forma poética; un prodigioso equilibrio que le permite “no caer”,

1108 « Nota convergente sobre Octavio Paz », in Gabriel ZAID, *Leer poesía*, p. 85, Joaquín Mortiz, México 1976.

pero que no le permite “andar”; un estrangulamiento. »¹¹⁰⁹ C’est une recherche dangereuse ; à suivre Montemayor, Jorge Cuesta y risque sa raison, dans « Canto a un dios mineral » :

Este poema cierra la búsqueda persistente de sus poemas: la de la vida, la del instante en que la conciencia cubre la vida, desde el abismo en que ella se mueve. Esta ciencia demoníaca de Cuesta supone una libertad, un hombre libre, el que pueda aceptar el llamado que lo solicita desde lejos, arriesgando su razón, su inteligencia.¹¹¹⁰

Pour le philosophe Wittgenstein : « tout ce qui peut être dit peut être dit clairement ; et ce dont on ne peut parler on doit le taire. »¹¹¹¹ Cette idée peut s’appliquer au désir de perfection. La poésie ainsi conçue tend vers sa propre annulation, comme ce fut le cas pour Mallarmé : « Dans une lettre adressée en 1867 à Lefébure Mallarmé écrit qu’il ne crée son œuvre qu’en procédant à des suppressions et qu’il est allé toujours plus loin dans cette expérience des « ténèbres absolues » : « La Destruction fut ma Béatrice. »¹¹¹² Mallarmé écrit, en 1868 :

Malheureusement, en creusant le vers à ce point, j’ai rencontré deux abîmes, qui me désespèrent. L’un est le Néant, auquel je suis arrivé sans connaître le bouddhisme, et je suis encore trop désolé pour pouvoir croire même à ma poésie et me remettre au travail, que cette pensée écrasante m’a fait abandonner.¹¹¹³

Le poète n’ose plus s’exprimer, craignant l’erreur, le texte inutile, la banalité. Il aspire à dire l’absolu, ce qui rend le poème une entreprise impossible, ou pour le moins frustrante. Ce qui rappelle une phrase de Gorostiza : « Un solo grito ahogado no es la voz, sino, justamente, lo que la hace imposible: su sofocación. »¹¹¹⁴

On pense aussi à Rimbaud, qui décide d’abandonner l’écriture encore jeune. Eduardo Chirinos souligne que « hasta un silencio tan ejemplar como el de Rimbaud adquiere magnitud en

1109 José GOROSTIZA, « La poesía actual de México – Torres Bodet: Cripta », El Nacional, Mexico, 27 juin et 4 juillet 1937, supl. 2, in : José GOROSTIZA, *Poesía y poética* [1988], Nanterre, ALLCA XX, Colección Archivos, 1996, p. 136.

1110 Carlos MONTEMAYOR, *Tres Contemporáneos (Jorge Cuesta, Jose Gorostiza, Gilberto Owen)*, Mexico, UNAM, 1981, p. 31.

1111 Ludwig WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus* [1921], Gallimard, Paris, 1961, p. 39.

1112 Hugo FRIEDRICH, *op. cit.*, p. 179.

1113 Lettre de Stéphane Mallarmé à Henri Cazalis, 28 avril 1866.

1114 José GOROSTIZA, *op. cit.*, p. 303-304.

sus poemas, muchos de los cuales prefiguran y hasta corroboran la opción por el silencio ».¹¹¹⁵ L'impossibilité de dire dans le contexte contemporain devient essentielle. Dans le contexte du début du XXème siècle, Vallejo, dans son poème « Intensidad y altura » (1937), fait état de ce désespoir devant la parole : « Quiero escribir, pero me sale espuma, / quiero decir muchísimo y me atollo ».¹¹¹⁶ La poésie parle elle même dans ce silence qui recouvre le poème. On se déplace ainsi vers l'origine du texte : l'espace en blanc, le vide, le non dit. Face à cette présence, la poésie contemporaine a finalement intégré, en toute conscience, le silence comme un facteur de composition. Vicente Huidobro s'exclame, dans « Altazor » : « Volvamos al silencio / Al silencio de las palabras que vienen del silencio ».¹¹¹⁷ Pour Guillermo Sucre : « hablar a partir de la conciencia que se tiene del silencio es ya hablar de otro modo ».¹¹¹⁸ Le silence habite le poème : c'est une de ses composantes essentielles.

Cette tendance vers le silence est directement liée à la question de la poésie pure.

La « poésie pure »

Au cours de sa vie, Gorostiza a mentionné à plusieurs fois la « poésie pure », une théorie et une pratique de la poésie formulée notamment par Paul Valéry et l'abbé Henri Bremond, qui agite le milieu littéraire français dans les années 1925-1930¹¹¹⁹, et qui se manifeste en espagnol dans la poésie de Juan Ramón Jiménez ou de Jorge Guillén. Nous interprétons l'expression « poésie pure » dans le sens véhiculé par Juan Ramón Jiménez, tel qu'il a été compris par les *Contemporáneos*¹¹²⁰ : la poésie pure correspondrait à la volonté de composer un poème sans aucun élément qui ne soit pas poétique ; ainsi formulée, la poésie pure aspire à réduire les vers à des sujets qui sont considérés comme exclusivement poétiques, dans une logique d'exclusions. Pour Gorostiza, c'est une théorie qui s'avère impossible à appliquer, car on ne peut préciser ce qui est exclusivement poétique. C'est en citant Valéry que José Gorostiza conclut que l'excès de rigueur intellectuelle, ainsi qu'une volonté trop prononcée pour une clarté poétique (qui n'en est finalement pas telle), finit par tuer

1115 Eduardo CHIRINOS, *La morada del silencio*, Lima, FCE, 1998, p. 19.

1116 César VALLEJO, *Poesía completa*, Trujillo, Ediciones Consejo de Integración Cultural Latinoamericana, 1988, p. 183.

1117 Vicente HUIDOBRO, *Altazor*, Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1931, p. 38.

1118 Guillermo SUCRE, *La máscara, la transparencia: Ensayos sobre poesía hispanoamericana* (1975), México, FCE, 1985, p. 293.

1119 Henri BREMOND, *La poésie pure*, Paris, 1926 ; Clément MOISAN, *Henri Bremond et la poésie pure*, Paris, Minard, Bibliothèque des Lettres Modernes, n. 11, 1967 ; François PORCHÉ, *Paul Valéry et la poésie pure*, Paris, M. Lesage, 1926.

1120 Cf. Anthony STANTON, *op. cit.*, p. 30.

l'inspiration poétique : « arte puro, que si se expresa deja de ser puro y si no se expresa deja de ser arte. »¹¹²¹

Cette question est à ce point présente pour Gorostiza qu'elle fait partie du discours même de « Muerte sin fin ». Dans son poème, il cherche à combattre le poids de l'influence de la « poésie pure », car il craint qu'elle puisse affecter ce qu'il y a d'humain et de vivant dans la composition et, par là, contraindre le poète au silence :

Desde su insigne trono faraónico
magnánima,
deífica, 425
constelada de epítetos esdrújulos
rige con hosca mano de diamantes.
Está orgullosa de su orondo imperio.

Dans une série de mots à l'accentuation de proparoxyton (accentuation mentionnée dans le poème : « esdrújulos »), où « magnánima » et « deífica » sont soulignés par leurs isolement (chacun dans un vers à part entière), il y a un effet d'exagération qui renforce le lexique royal et sacralisé (« insigne », « trono », « faraónico », « magnánima », « deífica », « constelada », « epítetos », « rige », « imperio »). Le tout s'achève par l'ironie de « esdrújulos » – l'adjectif déclarant explicitement qu'il s'agit d'une exagération. Il s'agit d'une « burla »¹¹²², pour Cantú, qui interprète ce passage du poème comme une critique de l'idée de forme pure : « Todo el pasaje (422/431), por su estructura recargada y ampulosa, es una mofa de la idea divinizada de forma pura. »¹¹²³ C'est aussi la lecture de Mordecai S. Rubin : « “Epítetos esdrújulos” entra otra vez en el campo del lenguaje e insinúa que los escritores y los poetas usan palabras largas para exagerar la virtud de la forma pura. »¹¹²⁴ En effet, pour Gorostiza, la poésie pure a donné la priorité à la forme, au point de ne plus distinguer entre le phénomène poétique dans son ensemble et la recherche de pureté formelle : « quien extremara su afán de pureza hasta el punto de identificar los conceptos de poesía y de forma poética, privando así a la poesía de todo contenido ».¹¹²⁵ En même temps, ce geste

1121 José GOROSTIZA, « El Teatro de Orientación », *Examen*, n. 2, septembre 1932, p.21.

1122 Arturo CANTÚ, *En la red de cristal – Edición y estudio de Muerte sin fin de José Gorostiza*, Mexico, UNAM, 1999, p. 155.

1123 *Id.*

1124 Mordecai S. RUBIN, *op. cit.*, p. 103.

1125 José GOROSTIZA, « La poesía actual de México. Torres Bodet: *Cripta* », *El Nacional*, 20 et 27 juin, et 4 juillet 1937. Cité à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 297.

ironique se manifeste à travers une forme poétique traditionnelle, avec une métrique de silve, dont de nombreux hendécasyllabes.

Lorsque, dans « Muerte sin fin », nous assistons à la destruction de la forme, la poésie est décrite comme une illusion pour les sens :

¿En las augustas pituitarias de ónice
no juega, acaso, el encendido aroma
con que arde a sus pies la poesía?
¡Ilusión, nada más, gentil narcótico
que puebla de fantasmas los sentidos!

(v. 429-433)

La poésie est à nouveau associée à ce qui est irréel (« Ilusión », « narcótico », « fantasmas ») pour les sens, en ce cas l'odorat (« pituitarias », « aroma »). C'est une critique des dérives de la poésie qui cherche à atteindre un idéal de pureté. Tant « Ilusión » que « narcóticos » semblent désigner les effets produits par un attachement excessif à la forme. Ainsi, pour Arturo Cantú : « La poesía, y *Muerte sin fin* en especial, vienen a ser formas sometidas hasta la inmolación al imperio de la forma pura. »¹¹²⁶ La poésie, en fait, se retrouve sacrifiée aux besoins de la forme. Enfin, le vers « **Epigrama de espuma que se espiga** » (v. 403, nous soulignons), à travers les sons sonorité en « p », « m » ou « g », relie une forme poétique (un épigramme) à la dissolution (l'écume, matière d'eau sujette à la transformation). Appliquer une théorie à la poésie, dans le désir de l'élever à un idéal de pureté, ne peut qu'entraîner un malaise face à la composition, qui s'avère une frustration. Ce cheminement vers le silence est assimilable à la fin du rêve de Sor Juana, lorsque le « je lyrique » émet le souhait d'un « político silencio » (v. 813) face à son désir d'atteindre son propre idéal : la connaissance absolue.

Par ailleurs, Edelmira Ramírez signale de José Gorostiza qu'il a éprouvé des « intensas crisis existenciales, las cuales tal vez tuvieron mucho que ver en decisiones fundamentales de su vida, como la de abandonar la escritura poética. »¹¹²⁷ Nous développerons à présent cette crise morale et son rapport à l'écriture à partir d'un portrait du poète.

¹¹²⁶ Arturo CANTÚ, *op. cit.*, p. 155.

¹¹²⁷ Edelmira RAMÍREZ, *op. cit.*, p. XXXV.

c) Un caractère sobre et introverti

Eduardo Luquín a tracé un admirable portrait du poète, qui conjugue les traits physiques et psychologiques :

Dos ojeras anchas y azules acentuaban la expresión de religioso que lo caracteriza. Quienes no conozcan íntimamente al poeta, se resisten a aceptar que en ese organismo endeble y encorvado se oculte un alma resuelta; quienes observen la placidez de su mirada, se niegan a aceptar que en esos ojos de un amarillo desleído, se agiten como un cielo de tormenta al soplo de las pasiones.¹¹²⁸

À partir d'un portrait physique négatif, Luquín insiste sur le contraste avec le caractère résolu de Gorostiza : un caractère passionné, malgré une attitude sociale isolée. Par rapport à la solitude, Luquín considère même qu'il a une expression du visage propre d'un « religioso », ce qui nous fait penser à Sor Juana. Enfin, le portrait de Luquín laisse deviner une crise morale intérieure : « un cielo de tormenta al soplo de las pasiones ». Ce caractère introverti, selon Edelmira Ramírez, abritait un « ser complejo que enmascaraba sus problemas y su intensa vida interior tras un aspecto exterior pulcro, sobrio, amable y sistemáticamente hermético. »¹¹²⁹ Gorostiza expérimente de fait une crise morale, qui se manifeste au cours des années 1920, et qui se prolonge au cours de la décennie suivante. Dans une lettre de 1928, adressée par Gorostiza à Villaurrutia, on lit : « He fracasado completamente, y se lo digo sin amargura, con la terrible serenidad de una certidumbre inocultable. He fracasado. He fracasado. He fracasado. »¹¹³⁰ Dans cette formulation de la crise, on reconnaît en même temps un sursaut de l'écrivain, qui formule son échec dans la perfection du rythme ternaire.

Cinq années plus tard, dans une lettre adressée en 1933 par Gorostiza à Ortiz de Montellano, le poète revient sur cette crise morale par rapport au rythme des jours : « tengo la seguridad de que si uno de estos días dejara de levantarme, no me levantaría ya nunca, tan temeroso así estoy de que no sea nada más el ritmo que me expulsa de la cama para echarme horas después a ella, lo que

1128 Eduardo LUQUÍN, « Cara y cruz », in *Ondas cortas*, p. 90-91. Cité par Guillermo SHERIDAN, *op. cit.*, p. 106.

1129 Edelmira RAMÍREZ, *op. cit.*, p. XXXIV.

1130 Dans : Miguel CAPISTRÁN, *op. cit.*, p. XXXV.

sostiene la vida en mí ».¹¹³¹ Puis, dans une lettre de Gorostiza à Villaurrutia de 1935, on découvre ces même propos :

Quisiera poderle hablar de mí, pero hace tiempo que sufro de una repugnancia tan honda por mí mismo, que ningún otro tema me es más desagradable. Espero poder salir pronto de esta crisis e instalarme de nuevo en la vida de una manera más firme, purgado ya de varios orgullos y esperanzas estúpidas.¹¹³²

Cette crise morale est peut-être liée à l'inclinaison solitaire du poème et son goût pour le recueillement. Comme le caractérise Ermilo Abreu Gómez, José Gorostiza « habla con lentitud, como sopesando las ideas que combina y las palabras con las que se expresa. No es hombre de bullicio ».¹¹³³ Gorostiza « representa el tipo menos extravertido de nuestro mundo ».¹¹³⁴ Dans toutes les descriptions, il est caractérisé comme quelqu'un de sobre : il évite de se faire voir. En 1955, Alfonso Reyes résume ceci avec une formule précise : pour lui, Gorostiza « No se ostenta; se transparenta. »¹¹³⁵ Ce trait de caractère correspond à de l'humilité.

En ce sens, Gorostiza associe le classicisme à la modestie, en référence à Gide : « ¿No es ésta la actitud clásica, en la que Gide cree ver un conjunto de cualidades morales gobernadas por la modestia? »¹¹³⁶ Ailleurs, Gorostiza retranscrit la citation de Gide, dans l'original en français : « Il me semble que les qualités que nous plaçons à appeler classiques sont surtout des qualités morales, et volontiers je considère le classicisme comme un harmonieux faisceau de vertus, dont la première est la modestie. »¹¹³⁷ Gorostiza a aussi retranscrit un passage de Gide, avec la même idée : « Les vrais classiques sont ceux qui le sont malgré eux, ceux qui le sont sans le savoir. »¹¹³⁸ Dans un passage proche de celui-ci, Gilberto Owen déclare que l'élégance est d'abord l'art de ne pas se faire

1131 Dans ORTIZ DE MONTELLANO, Bernardo, *Sueños, Una botella al Mar*, Mexico, UNAM, 1983, p. 111. Cité par : Edelmira RAMÍREZ, *op. cit.*, p. XXXV.

1132 Dans : Miguel CAPISTRÁN, *op. cit.*, p. XXXV.

1133 Ermilo ABREU GÓMEZ, « José Gorostiza », in Álvaro RUIZ ABREU (coord.), *Crítica sin fin*, México, Sello Bermejo-CONACULTA, 2004, p. 34. Article originalement publié dans Ermilo ABREU GÓMEZ, *Sala de retratos*, México, Arcoiris, 1946, p. 123-124.

1134 *Id.*

1135 Alfonso REYES, *op. cit.*, p. 520.

1136 José GOROSTIZA, « Morfología de *La rueda de aire* », *Contemporáneos*, juin 1930. Cité à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 275.

1137 José GOROSTIZA, « Las Rubaiyat », prologue de Gorostiza à : Omar KHAYYAM, *Rubaiyat*, Mexico. Cité à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 316.

1138 José GOROSTIZA, « Morfología de *La rueda de aire* », *Contemporáneos*, juin 1930. Cité à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 275.

remarquer. Par exemple, dans le poème en prose « Maravillas de la voluntad » : « La elegancia, decía Brummel, es pasar inadvertido. »¹¹³⁹ Pour être plus précis, Owen laisse entendre que « la elegancia debe tener la apariencia de mal vestida, o, mejor, de NO vestida. »¹¹⁴⁰

En 1961, Sor Juana est confrontée à une crise semblable à celle de Gorostiza, quoique pour des raisons différentes : elle est sommée par sa hiérarchie de laisser de côté l'écriture, pour se centrer dans la profession religieuse. Nous montrerons à présent comment elle rédige un acte de contrition, en défendant en même temps son œuvre.

d) La « Respuesta a Sor Filotea » et l'autocritique

Dans sa « Respuesta a sor Filotea de la Cruz », de 1691, Sor Juana commente avec passion son rapport aux lettres, alors qu'elle est accusée de consacrer plus de temps à l'écriture qu'à la vénération du Christ. Il faut remettre en contexte ses affirmations : elle veut éviter tout problème avec l'Inquisition et tient à souligner son ignorance, pour faire comprendre que sa plume n'est pas un danger. Ainsi, déclare-t-elle : « yo no quiero ruido con el Santo Oficio, que soy ignorante y tiemblo de decir alguna proposición malsonante o torcer la genuina inteligencia ». ¹¹⁴¹ Les limites signalées dans « Primero Sueño » sont différentes que dans la réponse à Sor Filotea, qui est une lettre de justification face à la hiérarchie religieuse. Sans oublier ce contexte, on peut lire dans cette lettre une confession de ce que Sor Juana pense de l'étude et de l'écriture, ce qui est cohérent avec le sujet principal de « Primero Sueño » : l'incapacité de la pensée pour appréhender le monde.

Sor Juana souligne son ignorance, concept clef : « Yo no estudio para escribir, ni menos para enseñar (que fuera en mí desmedida soberbia), sino sólo por ver si con estudiar ignoro menos. Así respondo y así lo siento. »¹¹⁴² Cette conscience de l'ignorance peut mener au silence de l'écrivain : « Y así confieso que muchas veces este temor me ha quitado la pluma de la mano y ha hecho retroceder los asuntos hacia el mismo entendimiento de quien querían brotar ». ¹¹⁴³ Ailleurs, Sor Juana déclare son ignorance par rapport à d'autres esprits plus brillants :

1139 Gilberto OWEN, *De la poesía a la prosa en el mismo viaje*, Mexico, CNCA, 1990, p. 130.

1140 « *Biombo*, poemas de Jaime Torres Bodet » (1925). Cité à partir de: Gilberto OWEN, *op. cit.*, p. 225.

1141 « Respuesta a Sor Filotea de la Cruz », in : Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Obras completas*, Mexico, Porrúa, p. 829.

1142 *Id.*

1143 *Id.*

¡Oh si todos –y yo la primera, que soy una ignorante– nos tomásemos la medida al talento antes de estudiar, y lo peor es, de escribir con ambiciosa codicia de igualar y aun de exceder a otros, qué poco ánimo nos quedara y de cuántos errores nos excusáramos y cuántas torcidas inteligencias que andan por ahí no anduvieran! Y pongo las mías en primer lugar, pues si conociera, como debo, esto mismo no escribiera.¹¹⁴⁴

On retrouve ici la même aspiration à la perfection poétique et la recherche de l'absolu que nous venons de souligner autour de la poésie moderne, aboutissant au refus d'écrire. Ces esprits plus brillants sont les anciens, les classiques (en ce cas, par rapport à la pensée théologique, car Sor Juana se justifie devant sa hiérarchie religieuse) : « Querer yo saber tanto o más que Aristóteles o que San Agustín, si no tengo la aptitud de San Agustín o de Aristóteles [...] no sólo no lo conseguiré sino que debilitaré y entorpeceré la operación de mi flaco entendimiento con la desproporción del objeto. »¹¹⁴⁵

Il s'agit d'une rhétorique religieuse autocritique¹¹⁴⁶, qui vise à rappeler ses péchés (alors que la divinité est parfaite), pour expliciter ainsi un repentir, afin d'espérer le pardon de Dieu : « yo soy tal que las más veces lo debo de echar a perder o mezclarlo con tales defectos e imperfecciones, que vicio lo que de suyo fuera bueno. »¹¹⁴⁷ Dans le cas de Sor Juana, cette rhétorique de la crainte de Dieu se manifeste aussi comme une soumission à l'Église, face à l'accusation qui pesait sur elle : « aprecio, como debo, más el nombre de católica y de obediente hija de mi Santa Madre Iglesia, que todos los aplausos de docta ». ¹¹⁴⁸

Par ailleurs, à en croire une de ces déclarations les plus connues, Sor Juana désavoue l'ensemble de sa production, sauf « Primero Sueño » : « No me acuerdo haber escrito por mi gusto, si no es un papelito que llaman *El Sueño* ». ¹¹⁴⁹ Cette affirmation est probablement exagérée (pour Méndez Plancarte, Sor Juana « llega a hiperbolizar »¹¹⁵⁰), mais elle montre « la frecuencia suma con

1144 Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *op. cit.*, p. 841.

1145 *Id.*

1146 Jean-Pierre Albert indique de l'écriture de Sainte Thérèse : « De telles protestations d'incompétence sont aussi vieilles que l'écriture des mystiques, et l'on pourrait être tenté de les tenir pour des clauses de style sans grande conséquence. » (Jean-Pierre ALBERT, « L'écriture des mystiques : affirmation ou effacement du sujet ? », in : Anna IUSO (coord), *op. cit.*, p. 27).

1147 Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *op. cit.*, p. 847.

1148 *Ibid.*, p. 844.

1149 Dans sa « Respuesta a Sor Filotea ». Cité à partir de Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *El sueño*, Mexico, UNAM, 1989, p. VII.

1150 *Id.*

que otros de sus versos florecían por ajenas inspiraciones o se los arrancaban dulces apremios ».¹¹⁵¹ Ceci rappelle des affirmations de Gorostiza autour de « Muerte sin fin » : « mis pobres cosas ».¹¹⁵² En 1968, vers la fin de sa vie, il porte un jugement sévère sur son œuvre : « Mi obra poética, escasa y semidesnuda ».¹¹⁵³ Cette année, alors même que Gorostiza reçoit le Prix National de Littérature, il déclare : « a decir verdad no sé si lo merezco o no. »¹¹⁵⁴ Revenons à Sor Juana. Elle affirme : « yo nunca he escrito cosa alguna por mi voluntad, sino por ruegos y preceptos ajenos ».¹¹⁵⁵ Plus loin, elle déclare que « el escribir nunca ha sido dictamen propio, sino fuerza ajena ».¹¹⁵⁶ Sor Juana fait en partie référence aux commandes de la cour du vice-roi, mais aussi à la « Carta Atenagórica », écrite à la demande d'un religieux, et qui est à l'origine des problèmes qu'elle rencontre avec sa hiérarchie, au point qu'elle a besoin d'écrire une justification personnelle.

En fait, malgré toutes ses affirmations et la présence des commandes, l'œuvre de Sor Juana est abondante et d'une grande qualité. La nonne hiéronymite ne renie pas vraiment de son œuvre face à sa hiérarchie religieuse : « no juzgo que se habrá visto una copla mía indecente. »¹¹⁵⁷ Sor Juana fait comprendre que son désir de savoir et d'écrire est une inclination naturelle voulue par Dieu, et qu'elle ne peut donc pas être condamnable : « desde que me rayó la primera luz de la razón, fue tan vehemente y poderosa la inclinación a la letras, que ni ajenas reprensiones [...] han bastado a que deje de seguir este natural impulso que Dios puso en mí ».¹¹⁵⁸ Elle souligne aussi son obsession pour la composition en vers : « Pues si vuelvo los ojos a la tan perseguida habilidad de hacer versos —que en mí es tan natural, que aun me violento para que esta carta no lo sean [...], he buscado muy de propósito cuál sea el daño que puedan tener, y no le he hallado ».¹¹⁵⁹ Sor Juana rappelle alors la présence des vers dans les Écritures : « santificados en las plumas de los Profetas, especialmente del Rey David ».¹¹⁶⁰ Ceci étant, elle souligne comment cette passion des lettres se

1151 *Id.*

1152 Lettre de José Gorostiza à Bernardo Ortiz de Montellano, Rome, 18 mai 1939. Cité à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 474.

1153 José GOROSTIZA, « El Premio Nacional de Letras de 1968 », *Espejo*, n. 6, « cuarto trimestre », 1968. Cité à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 327.

1154 *Id.*

1155 Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Obras completas*, Mexico, Porrúa, p. 845.

1156 « Respuesta a Sor Filotea de la Cruz », in : Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *op. cit.*, p. 829-830.

1157 *Ibid.*, p. 845.

1158 *Ibid.*, p. 830.

1159 *Ibid.*, p. 844-845.

1160 *Ibid.*, p. 845.

retourne contre elle, à cause du péché de vanité : « el que se señala —o le señala Dios, que es quien sólo lo puede hacer— es recibido como enemigo común, porque parece a algunos que usurpa los aplausos que ellos merecen o que hace estanque de las admiraciones a que aspiraban, y así le persiguen. »¹¹⁶¹

Dans les affirmations de Gorostiza et de Sor Juana on peut reconnaître jusqu'à un certain point une manifestation de la « *captatio benevolentia* » – d'autant plus dans le cas de la nonne, qui est une femme. Cette expression de la rhétorique classique caractérise lorsqu'un auteur rabaisse ses mérites afin d'adoucir le jugement de son public. En même temps, leur insistance sur ce sujet, de manière concrète, implique une affirmation soutenue d'une conscience de leurs limites comme écrivains, et des imperfections de la pensée comme entité créatrice. Mais leurs solutions face à l'expérience de l'écriture sont divergentes : José Gorostiza, même dans un poste de diplomate, cherche l'isolement, la méditation individuelle ; il préfère le silence (ou presque), au point d'en venir à mettre en question sa condition d'écrivain. Sor Juana, quant à elle, accepte d'écrire copieusement toute sorte de pièces, en vers ou en prose, et depuis le couvent, elle se bat pour tisser un réseau de lettres qui lui permette de rester en contact avec le monde, et en particulier avec le monde de la connaissance ; ce sera à la fin de sa vie, comme conséquence de la censure de sa hiérarchie, qu'elle optera pour le silence, comme elle l'annonce dans sa lettre à Sor Filotea : « al menor movimiento de vuestro gusto cederá, como es razón, mi dictamen que, como os he dicho, era de callar ». ¹¹⁶²

Cet étouffement de la parole poétique se manifeste explicitement, dans « Muerte sin fin », à travers une description du langage. Description qui nous permettra, ensuite, de développer une série d'images qui mettent en scène, dans les deux poèmes, les limites de la conscience pour appréhender le monde.

¹¹⁶¹ *Ibid.*, p. 834.

¹¹⁶² *Ibid.*, p. 846.

Chap. II – Le langage et la connaissance absolue

Le langage est un élément central pour l'homme : il incarne la pensée. En même temps, le langage se construit en dialogue avec son opposé, le silence. Ce silence est explicité dans « Muerte sin fin » : nous commenterons à présent un passage précis du poème (v. 557 à 587), qui développe les limites du langage pour dire le monde – nous le mettrons progressivement en rapport avec « Primero Sueño ». Dans « Muerte sin fin », il s'agit d'un dialogue conflictuel, car le langage apparaît agonisant dans la gorge ou la bouche. En effet, Gorostiza souligne sa nature corporelle (le poète veut le toucher). Le poème développe aussi le passage du son (voire, de la musique car, pour Gorostiza, la poésie est liée au chant) au silence. Nous montrerons que, dans « Primero Sueño », le langage peine aussi à dire le monde. Il s'agit aussi d'un mouvement qui va de la lumière céleste vers l'obscurité de la terre : le langage, dans sa destruction, rampe comme un reptile, alors que le soleil est réduit à des cendres. Cette destruction de la création, que nous décrirons à travers la description du langage, est à relier avec la stérilité poétique que nous avons étudié précédemment : il s'agit d'un mouvement en spirales : une répétition stérile du langage et une fuite en avant.

Ceci nous permettra d'aborder ensuite le rapport des deux poèmes à la connaissance. Le « je lyrique » de « Primero Sueño » désire accéder à la connaissance absolue. C'est à dire, il désire comprendre le fonctionnement du monde, les mystères de l'incroyable machine créée par Dieu. Pourtant, cette connaissance est interdite aux mortels. La quête de « Primero Sueño » est vouée à l'échec. Dans l'œuvre des *Contemporáneos*, et dans celle de Gorostiza en particulier, on peut reconnaître une série d'images qui semblent répondre à cette problématique centrale du poème baroque. On retrouve ainsi la question du naufrage. Cette aventure périlleuse, qui peut mener vers la mort, revient ensuite dans « Muerte sin fin » à travers l'image d'un ange déchu, qui semble répondre aux figures mythologiques d'Icare et Phaéton, citées dans « Primero Sueño ». On reconnaît ainsi une logique de verticalité, qui symbolise la tension entre le ciel et la terre, le divin et l'humain. La représentation de cette aspiration à la connaissance absolue oscille entre péché et vision ironique, impliquant une destruction du créateur lui-même.

A. Analyse d'une section : « su hermoso lenguaje se le agosta »

Nous analyserons d'abord un passage complet de « Muerte sin fin », qui correspond au septième chant de la deuxième grande section du poème (v. 557-587). C'est ici que le langage, composante essentielle de l'homme, est détruit, anticipant une formule répétée au début de la section suivante : « Porque el hombre descubre en sus silencios / que su hermoso lenguaje se le agosta » (v. 587-588) :

Porque el tambor rotundo
y las ricas bengalas que los címbalos
tremolan en la altura de los cantos,
se anegan, ay, en un sabor de tierra amarga, 560
cuando el hombre descubre en sus silencios
que su hermoso lenguaje se le agosta,
se le quema —confuso— en la garganta,
exhausto de sentido;
ay, su aéreo lenguaje de colores, 565
que así se jacta del matiz estricto
en el humo aterrado de sus sienas
o en el sol de sus tibios bermellones;
él, que discurre en la ansiedad del labio
como una lenta rosa enamorada; 570
él, que cincela sus celos de paloma
y modula sus látigos feroces;
que salta en sus caídas
con un ruidoso síncope de espumas;
que prolonga el insomnio de su brasa 575
en las mustias cenizas del oído;
que oscuramente repta
e hinca enfurecido la palabra
de hiel, la tuerta frase de ponzoña;
él, que labra el amor del sacrificio 580
en columnas de ritmos espirales,
sí, todo él, lenguaje audaz del hombre,
se le ahoga —confuso— en la garganta

y de su gracia original no queda
sino el horror de un pozo desecado
que sostiene su mueca de agonía.

585

Pour aborder ce passage, nous analyserons en un premier temps la structure métrique, afin de montrer comment elle signale le sujet central du fragment, le langage. Nous verrons ensuite comment ces vers décrivent la destruction du langage, avec un mouvement qui va du bruit au silence, des couleurs à l'obscurité et du feu aux cendres. Enfin, nous commenterons les caractéristiques du langage, pour en comprendre la crise décrite dans « Muerte sin fin ».

1. La destruction du langage

Nous commencerons avec un approche métrique du passage, pour souligner, notamment, l'apparition étonnante d'un vers dodécasyllabe (étonnant dans le contexte de la métrique impaire, propre d'une silve *modernista*).

a) Un vers de douze syllabes

Dans les trente vers de ce « chant », et comme dans l'ensemble de « Muerte sin fin », sauf les deux parties en *arte menor*, les vers sont en très grande majorité des hendécasyllabes (vingt-quatre au total, soit presque 80% du chant), combinés avec quelques heptasyllabes (ici, quatre au total, qui correspondent aux vers 557, 564, 573 et 577). En ceci fidèle à la silve *modernista*, ce passage intègre quelques rares exceptions – mais qui ne sont pas en contradiction avec la règle. Déjà, avec un vers de treize syllabes (« se anegan hay en un sabor de tierra amarga », v. 560) qui respecte le rythme impair. La deuxième exception concerne un vers étonnant de douze syllabes (v. 571), que nous commenterons pour monter comment il souligne le sujet principal du passage : la destruction du langage.

Du point de vue métrique, le vers 571 pose problème, car il ne semble pas respecter le rythme impair, ainsi que l'accentuation traditionnelle : « él, que cincela sus celos de paloma ». Il

s'agit d'un vers de douze syllabes, avec l'accentuation irrégulière sur la septième syllabe – à noter qu'aucune diérèse ni synérèse ne sont envisageables comme « correction ».

En même temps, on peut le lire avec une césure : il s'agirait ainsi d'un rythme pentasyllabique (« él, que cincela »), auquel se rajoute un rythme heptasyllabique (« sus celos de paloma »). Cette lecture du vers nous semble plus cohérente avec les notions de métrique de Gorostiza, le rythme impair propre de la silve dominant « Muerte sin fin ». Cette particularité du vers, en ce sens, doit avoir une signification : elle s'allie au sens de « cincelar », ainsi qu'à l'allitération en « s » de « cin », « ce », « sus » et « ce » (« **cincela sus celos** »), rappelant l'effet d'un sculpteur qui passe et repasse les détails de son œuvre, avec le détail (« celos ») d'un battement d'ailes (« paloma »).

Ce passage rappelle des vers de « Primero Sueño », lorsqu'un aigle essaie vainement de se rapprocher du soleil : « ya batiendo / las dos plumadas velas, ya peinando / con las garras el aire » (v. 335-337). Tant dans « Muerte sin fin » que dans « Primero Sueño », le battement d'ailes des oiseaux décrit les prétentions vaines des créatures (le langage et l'âme, respectivement).

Revenons au vers 571 de « Muerte sin fin ». Si on le lit sans le pronom initial « él » (séparé du reste du vers par une virgule), il s'agit d'un hendécasyllabe traditionnel ; le pronom, dans la construction rythmique, peut être perçu comme séparé du reste (le pronom a un rôle centrale, par ailleurs, à travers son apparition anaphorique dans les vers 569, 571 et 580, puis une réapparition au vers 582). Cet effet permet de souligner le rapport entre « él » et le sujet désigné, qui est le sujet principal de tout le fragment : le langage.

b) Argument du chant : destruction du langage

Le mot « lenguaje », dans ce seul passage, est répété trois fois (v. 562, 565 et 582). La « palabra » est mentionnée elle aussi (v. 578). En plus, le pronom personnel « él », dans la position particulière que nous venons de commenter (v. 569, 571, 580 et 582), désigne lui aussi le « lenguaje » – ce qui fait de lui, et pendant 24 vers, le sujet omniprésent du passage.

Tout ce « chant » de « Muerte sin fin » se centre donc sur la destruction du langage, à travers la mention d'instruments de musique et de chants, qui symbolisent la poésie. En fait, suivant les nombreux rappels de vers qui structurent « Muerte sin fin », ces vers répondent à un passage qui intervient quelques vingt vers avant, lorsque l'homme détruit son langage et sa poésie :

los himnos claros y los rancos trenos
con que cantaba la belleza, 535
entre tambores de gangoso idioma
y esbeltos címbalos que dan al aire
sus golondrinas de latón agudo

Au cours de notre commentaire, nous reviendrons sur ces vers pour montrer qu'ils répondent à une même intention dans l'alliance du son et du sens.

Cette destruction du langage participe du développement du poème (la destruction de la création), mais, dans l'esprit universaliste de Gorostiza, il s'agit aussi d'une description générale du langage et de ses limites : c'est un langage anxieux de s'exprimer, mais sans y parvenir (« él, que discurre en la ansiedad del labio », v. 569) Ceci nous rapproche de « Primero Sueño » et des limites de la connaissance qui y sont décrites :

Pues si a un objeto solo, —repetía
tímido el Pensamiento—,
huye el conocimiento
y cobarde el discurso se desvía 760

Le discours se dérobe à la pensée, qui veut le saisir.

Dans le processus de destruction de la création, qui a lieu sous la forme d'une régression vers le moment de la création, « el hombre descubre en sus silencios / que su hermoso lenguaje se le agosta » (v. 561-562). Ces deux vers sont fondamentaux : le silence, manifestation par négation du vide, habite le langage et révèle ses limites (l'homme, en lui, « descubre » le vide). Le langage finit dans « el horror de un pozo desecado / que sostiene su mueca de agonía. » (v. 585-586). Le langage est associé (à nouveau) à la stérilité d'un puits sec et à un mouvement vers la mort (« agonía », v. 586). L'agonie désigne, comme l'a montré Unamuno dans *La agonía del cristianismo* (publié en espagnol peu avant « Muerte sin fin », en 1931¹¹⁶³), un aller vers la mort. L'écrivain espagnol commence justement son essai avec une citation de Santa Teresa : « Muero porque no muero ». ¹¹⁶⁴ Ou, selon Unamuno : « la vida en la muerte, la vida de la muerte y la muerte de la vida, que es la agonía. » ¹¹⁶⁵ L'agonie une dynamique, et non pas un achèvement.

1163 L'ouvrage apparaît d'abord en français : *L'agonie du christianisme*, traduit par Jean Cassou, Paris, F. Rieder et Cia, 1925. La première édition en espagnol : *La agonía del cristianismo*, Madrid, Editorial Renacimiento, 1931.

1164 Miguel de UNAMUNO, *La agonía del cristianismo*, Madrid, Alianza Editorial, 1986, p. 23.

¹¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 30.

En ce sens, nous verrons à présent comment, dans cette section du poème, la destruction du langage est développée par étapes.

2. Une destruction par étapes

Stanton remarque que, dans sa régression destructive, « en “Muerte sin fin” lo primero que sucumbe es el Hombre y sus más altos productos sagrados, como el mismo lenguaje poético ».¹¹⁶⁶

La destruction du langage va du bruit vers le silence, du ciel illuminé par les couleurs vers l’obscurité, et se produit comme un feu qui consomme le langage jusqu’aux cendres.

a) Du tambour au silence

Ces étapes concernent, premièrement, le son, qui est la matière même de la parole, et qui relie la poésie au chant. José Gorostiza le signale explicitement dans ses « Notas sobre poesía » : « ocurre que así como Venus nace de la espuma, la poesía nace de la voz ».¹¹⁶⁷ En effet, « cada poeta tiene un estilo personal [...] para “decir” sus poesías. Éste las canta, aquél las reza, otro las musita, uno más las solloza. »¹¹⁶⁸ La poésie fait appel à la voix, la voix parlée, la voix chantée, la voix vivante. C’est d’ailleurs ce qui sépare la prose du vers : « mientras una no pide al lector sino que le preste sus ojos, la otra necesita de toda necesidad que le entregue la voz. »¹¹⁶⁹

Dans le passage que nous étudions, le langage connaît différentes métamorphoses, dans un mouvement qui va depuis la terre (par le bruit de tambours) vers le ciel, passant par des objets qui signalent un mouvement ascendant qui finit en une explosion (des feux d’artifice : « las ricas bengalas », v. 558, ou les « golondrinas de latón agudo », v. 538 ; ou, encore, plus loin : « la aguda alondra », v. 609), puis une chute du langage, détruit, vers la terre (« en un negro sabor de tierra amarga », v. 533). La distribution des tambours près de la terre, et du chant près du ciel, a une

¹¹⁶⁶ Anthony STANTON, « *Muerte sin fin* en la estela del *Sueño* », in José GOROSTIZA, *Poesía y poética* [1988], Nanterre, ALLCA XX, Colección Archivos, 1996, p. 318.

¹¹⁶⁷ José GOROSTIZA, *Muerte sin fin y otros poemas*, Mexico, Lecturas Mexicanas, 1983, p. 16.

¹¹⁶⁸ *Id.*

¹¹⁶⁹ *Id.*

explication physique : en ce qui concerne le son et sa manière de résonner dans notre corps, les fréquences graves des tambours sont près de la terre (nous les sentons dans l'estomac et nos pieds), alors que les fréquences aiguës résonnent plus fortement dans notre tête.¹¹⁷⁰

Le mouvement de ce chant poétique va donc des percussions (« el tambor rotundo », v. 557, la sonorité de l'adjectif indiquant le son du tambour) aux chants aérés, comme ceux des oiseaux : « címbalos / tremolan en la altura de los cantos » (v. 558-559), en ce cas plutôt retentissants, à travers l'allitération sourde en « t », malgré la liquide « l ». Cette sonorité apparaissait déjà vingt vers avant, mais elle était plutôt annoncée, à raison d'un son « t » par vers : « trenos » (v. 534), « cantaba » (v. 535), « tambores » (v. 536), « esbeltos » (v. 537) et « latón » (v. 538) – alors que Sor Juana chantait en « latín », la poésie est ironiquement comparée ici à ce « latón agudo » (v. 538). L'allitération en « t » intervient ailleurs dans « Muerte sin fin », à nouveau par rapport au langage et à son annulation : « que escucha ya en la estepa de sus tímpanos / retumbar el gemido del lenguaje / y no lo emite », v. 280-282).

Il s'agit d'abord, donc, de vers centrés sur la musique et le chant (« los cantos », v. 559). Le chant représente en même temps la musique et la poésie – Gorostiza ajoute, dans ses « Notas sobre poesía » : « la poesía es música y, de un modo más preciso, canto. »¹¹⁷¹ Il est alors question d'« himnos » (v. 534 et 539) – pour Cantú, ces « himnos » sont la poésie.¹¹⁷² Dans ces vers, où on reconnaît un lexique musical, répondent à un autre passage de « Muerte sin fin », où Dieu apparaît comme un directeur d'orchestre, jouant avec la création avec un résultat symphonique (v. 158) :

al impulso didáctico del índice	
oscuramente	
¡hop!	155
los apostrofa	
y saca de ellos cintas de sorpresas	
que en un juego sinfónico articula,	
mezclando en la insistencia de los ritmos	

Dieu dispose de son index pour la direction : « pero el ritmo es su norma » (v. 227). Il s'agit du mouvement des sphères célestes : « y lo encumbra más allá de las alas / a donde sólo el ritmo / de los luceros llora » (v. 260-262) – ce rythme correspond au battement des ailes et au scintillement

1170 Cf. David GIBSON, *The art of mixing*, Boston, Thomson, 2005, p. 24.

1171 José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 507.

1172 Arturo CANTÚ, *op. cit.*, p. 170.

régulier des étoiles. Alors a lieu la création et la destruction de la nature (v. 166-174), dans un véritable feu d'artifice, ici aussi avec une allitération en « t », suggérant l'intervention finale, dans une symphonie, de la section de percussions (après un « crescendo », v. 166), afin de fermer le tout avec un effet retentissant. On retrouve ainsi la mention de bruits brusques : « dispara » (v. 167), « tiro » (v. 169), « estalla » (v. 172), « cohete » (v. 172), « sonoras estrellas » (v. 173), « pólvora » (v. 174). Ces percussions sont à nouveau contrastées avec le chant léger des oiseaux, évoqué par le lexique : « gorgoritos » (v. 165), « vuelo del pájaro » (v. 171), « plumas » (v. 174), « trenos » (v. 534) et « golondrinas » (v. 538). Ce chant des oiseaux s'épuise, à travers une métaphore : « y la plata de lengua fidedigna, / ingenuo ruiseñor de los metales / que se ahoga en el agua de su canto » (v. 675-677) ; le rossignol est une image du chant du poète – l'assimilation de l'oiseau et du métal fonctionne à l'exact opposé de la formule ailée de Keats, dans son « Ode à un rossignol » (1819) : « on the viewless wings of Poesy ». ¹¹⁷³

En ce qui concerne le son de percussions, ce redoublement devient sourd : « con un ruidoso síncope de espumas » (v. 574). La nature paradoxale du son, alliant bruit et silence (ici, l'écume qui, contre sa nature, est bruyante) revient souvent dans le poème de Gorostiza : par exemple, on retrouve, un peu avant le passage que nous étudions, des coups de marteau sans sons : « En los sordos martillos que la afligen » (v. 479). Et, quelques vers plus loin : « con el temblor del agua estrangulada / que sigue allí, sin voz, marcando el pulso / glacial de la corriente. » (v. 500-502) : ces vers présentent à nouveau une contradiction entre le silence (« sin voz », « glacial ») et les objets qui devraient produire un son (« temblor », « marcando el pulso », « la corriente »). Ceci se produit aussi dans un mouvement destructif, qui, constituant un retour vers le silence, s'accomplit à travers du bruit : « estruendoso fanal, / rojo timbre de alarma en los cruceros » (v. 440-441) ; « cuando al soplo infantil de un parpadeo, / la egregia masa de ademán ilustre / podrá caer de golpe hecha cenizas » (v. 458-460) ; « oye nacer el trueno del derrumbe / [...] / y en un claro silencio se deslía » (v. 487 et v. 491) ; « se encoge en un crujir de mariposas » (v. 620) ; « ay, todo se consume / con un mohíno crepitar de gozo » (v. 693-694). C'est le bruit de la matière consommée par le feu (la « aterida combustión », v. 686).

Dans « Muerte sin fin », il est donc question du chant des oiseaux, avec Dieu dans le rôle d'un directeur d'orchestre. En fait, cette image semble répondre de près à « Primero Sueño », où le vent joue le rôle du directeur somnolent d'un chœur formé par les oiseaux¹¹⁷⁴ : « con flemático

¹¹⁷³ John KEATS, *Selected poems/Poèmes choisis*, Paris, Aubier-Flammarion, 1968, p. 304.

¹¹⁷⁴ Dans le poème de Sor Juana, l'image d'un directeur d'orchestre concerne aussi le cœur : face au silence de la personne qui dort, le cœur est décrit comme un subtil directeur d'orchestre du corps : « vital volante que, si no con mano, / con arterial concierto, unas pequeñas / muestras, pulsando, manifiesta lento » (v. 206-208)

echaba movimiento, / de tan tardo compás, tan detenido, / que en medio se quedó tal vez dormido.
» (v. 61-64). Nous commenterons à présent le rôle des chants dans le poème de Sor Juana.

b) Le chant des oiseaux dans « Primero Sueño »

Lorsque le monde s'endort dans « Primero Sueño », on retrouve une situation musicale, qui en même temps intervient pour appeler au silence :

y en la quietud contenta
de imperio silencioso, 20
sumisas sólo voces consentía
de las nocturnas aves,
tan obscuras, tan graves,
que aun el silencio no se interrumpía.

Le silence complet de la nuit (« imperio silencioso ») devrait être interrompu par le chant des oiseaux, pourtant celui-ci est à ce point caractéristique de la nuit (c'est-à-dire, obscur), que le silence n'est paradoxalement pas interrompu : « aún el silencio no se interrumpía » (v. 24). Les oiseaux sont bruyants justement au moment où le monde s'apprête au sommeil. Ce son, en fait, est une cacophonie : « no canora », « pavorosa », « triste son intercadente ». Il invite pourtant au sommeil (« menos a la atención solicitaba / que al sueño persuadía », v. 67-68), car le chant des oiseaux est lent et doux (« su obtusa consonancia espaciosa / al sosiego inducía », v. 70-71). Le chant des oiseaux est une sorte de berceuse (paradoxale bruit silencieux), caractérisée musicalement :

solos la no canora
componían capilla pavorosa,
máximas, negras, longas entonando,
y pausas más que voces, esperando
a la torpe mensura perezosa 60

Il est question de la longueur des notes musicales de ce chœur (« máximas, negras, longas entonando », v. 58), ainsi que la mention des silences (« y pausas más que voces », v. 59). La mesure du silence est une valeur essentielle dans la composition musicale : dans une partition, le

son s'écrit lié à l'absence de sons – ou, en tout cas, à l'absence d'émission de sons de la part du musicien, le silence complet n'étant qu'imaginé dans la partition mais non contrôlable vraiment par l'interprète. La poésie est, si nous reprenons une formule de Stéphane Mallarmé, « Musicienne du silence ».¹¹⁷⁵

Le silence s'impose alors. Le vent, personnalisé, a peur d'émettre le moindre bruit : « con el susurro hacer temiendo leve, / aunque poco, sacrilego ruido, / violador del silencio sosegado. » (v. 83-85). Le tout se résume dans l'image mythologique d'Harpocrate, qui impose le silence et le sommeil :

–el silencio intimando a los vivientes,
 uno y otro sellando labio obscuro
 con indicante dedo, 75
 Harpócrates, la noche, silencioso

Pendant la nuit, le bruit serait un sacrilège pour l'ordre sacré du monde. Le silence triomphe sur les créatures : « El sueño todo, en fin, lo poseía; / todo, en fin, el silencio lo ocupaba » (v. 147-148). Plus loin, le sommeil des poissons est décrit à travers le silence : « y los dormidos, siempre mudos, peces, / [...] / mudos eran dos veces » (v. 89 et 92).

C'est avec le jour, dans les derniers vers de « Primero Sueño », que l'on retrouve à nouveau des mentions de sons, évoquant la vivacité du jour. L'épouse de « Thiton », l'aube, est « llorosa », à image de la rosée. Son arrivée est un « tierno preludio » (v. 905) du jour. S'en suit l'affrontement entre les armées du jour et de la nuit. L'armée du jour est accompagnée par de la musique militaire :

Pero apenas la bella precursora
 signífera del Sol, el luminoso
 en el Oriente tremoló estandarte,
 tocando al arma todos los suaves 920
 si bélicos clarines de las aves,
 (diestros, aunque sin arte,
 trompetas sonorosos)

Les oiseaux (v. 921) réapparaissent avec le jour, interprétant la musique de l'armée du soleil (« bélicos clarines », v. 921, « trompetas », v. 923). Le bruit de la nuit pour prévenir son armée de se retirer du champ de bataille est plutôt pathétique : « ronca tocó bocina / a recoger los negros

¹¹⁷⁵ « Sainte », cité par Hugo FRIEDRICH, *op. cit.*, p. 136.

escuadrones » (v. 936-937) ; ce bruit manque de l'harmonie propre d'un orchestre : « sin concierto huyendo presurosa » (v. 952). Enfin, ceci s'accompagne des changements du corps :

y el que hervor resultaba bullicioso
de la unión entre el húmedo y ardiente,
en el maravilloso
natural vaso, había ya cesado

840

Alors que la digestion mène au sommeil (« ésta, pues, si no fragua de Vulcano, / templada hoguera del calor humano », v. 252-253), à présent le bruit (« bullicioso », v. 840) stomacal provoqué par la faim entraîne le réveil, à travers un retour à la réalité matérielle.

Par ailleurs, nous pouvons souligner une nouvelle analogie de « Muerte sin fin » et « Primero Sueño » : dans le poème de Sor Juana, pour parler de la poésie, dans un passage consacré à Homère, on retrouve la mention explicite aux sons : « al temido Tonante / el rayo fulminante » (v. 393-394). Aucun son n'avait été mentionné dans le poème depuis le vers 233 – où il était question de son contraire : le silence. Il s'agit de bruits retentissants, à partir d'une allitération en « t », ici aussi. Ces vers s'appliquent aux attributs de Zeus, dans deux heptasyllabes qui rappellent par ailleurs les épithètes homériques, pour signaler que les vers d'Homère, d'origine divine car dictés par Apollon, ne pourraient en aucun cas être altérés, même pas par la foudre de Zeus (« quitar / un hemistiquio sólo / de los que le dictó propicio Apolo », v. 395 et 397-398). À noter que l'image de la foudre de Zeus est présente aussi dans « Muerte sin fin », lorsque la forme est décrite comme « germen del trueno olímpico » (v. 361). Pour Cantú : « la forma blande el rayo, símbolo de la iluminación intelectual ».¹¹⁷⁶ Mais cette « illumination » provoque une « dispersión de criatura estupefacta » (v. 359). Alors que dans « Primero Sueño » la mention de Zeus associe la poésie classique avec le divin, les vers de « Muerte sin fin » sont consacrés à l'échec de la poésie, dans son élan de pureté : elle se perd dans les hauteurs du ciel comme un feu d'artifice, vouée à sa destruction.

En somme, « Muerte sin fin » et « Primero Sueño » développent, à travers ces paradoxes, la nature même du silence, qui se manifeste de manière angoissante au sein des objets caractérisés par le son, dont le langage parlé.

¹¹⁷⁶ Arturo CANTÚ, *op. cit.*, p. 142.

c) Les couleurs du langage : du ciel à l'obscurité

Revenons au passage que nous commentons de « Muerte sin fin ». Le langage est caractérisé par des couleurs, avec un effet poétique de plasticité : « ay, su aéreo lenguaje de colores, / que así se jacta del matiz estricto / en el humo aterrado de sus sienas / o en el sol de sus tibios bermellones » (v. 565-568). Le possesseur du langage (« su aéreo lenguaje ») c'est l'homme. Il peut développer la nuance du langage indéfiniment à travers la poésie. Gorostiza indique ceci dans ses « Notas sobre poesía » : « la poesía, al penetrar en la palabra, la descompone, la abre como un capullo a todos los matices de la significación. » L'adjectif « siena », dans un rôle de substantif, correspond à un marron foncé, en référence à la « tierra » et à « humo ». Une tonalité similaire est évoquée à travers la mention des cendres (v. 576). En prolongeant cette tonalité, plus loin dans le texte, les couleurs du langage aboutissent à l'obscurité d'un puits, d'un sombre silence : « oscuramente reptá » (v. 577). À noter que le verbe « reptar », comme le signale la RAE, désigne le fait de « andar arrastrándose como algunos reptiles »¹¹⁷⁷, et nous renvoie depuis les images célestes du début du passage vers la terre. Le verbe « reptá » rappelle ainsi le mouvement du serpent (animal qui est suggéré aussi par « hincá », « hiel », « ponzoña »), reptile qui est une image du péché (plus loin dans « Muerte sin fin », on retrouve le verbe « reptar » pour décrire la destruction de la création : « en la noche enroscada del reptil; / cuando todo —por fin— lo que anda o reptá », v. 617-618). On reconnaît une tension entre la grâce initiale et unique (« su gracia original », v. 584) et l'échec du langage. Le poème évolue dans cette tension, qui annonce la dichotomie que Simone Weill traduira entre 1940 et 1942 (« Muerte sin fin » fut publié en 1939) par « la pesanteur et la grâce ».¹¹⁷⁸

Ce mouvement du ciel vers la terre rappelle les mouvements verticaux de la lumière et de l'ombre de « Primero Sueño » ; par exemple, au début du poème, lorsque les ombres de la nuit s'élèvent depuis la terre vers le ciel comme une pyramide : « Piramidal, funesta, de la tierra / nacida sombra, al Cielo encaminaba / de vanos obeliscos punta altiva » (v. 1-3). Mais leur tentative est inutile (« vanos »¹¹⁷⁹), car l'univers céleste, associé à la divinité, est au-delà. Dans « Muerte sin fin » ce sont les prétentions du langage, élément utilisé par Dieu dans la Genèse pour créer le

1177 Source : <http://buscon.rae.es> (consulté le 18 juin 2011).

1178 Simone WEILL, *La Pesanteur et la Grâce*, Paris, Plon, 1947.

1179 Ici, « vanos » joue un double sens, en tant qu'adjectif, mais aussi en tant que substantif, en dialogue avec le vocabulaire architectural (« piramidal », « obeliscos »), désignant un espace vide, car il ne peut atteindre le ciel (vano : « Arq. Parte del muro o fábrica en que no hay sustentáculo o apoyo para el techo o bóveda; p. ej., los huecos de ventanas o puertas y los intercolumnios. », <http://buscon.rae.es>, consulté le 28 juin 2011).

monde, qui sont vaines. Alors que, dans « *Primero Sueño* », l'univers céleste et divin restera toujours intact et inaccessible (« *si bien sus luces bellas / –exentas siempre, siempre rutilantes–* », v. 5-6), « *Muerte sin fin* » développe la destruction de celui-ci – en centrant sur le déplacement du langage depuis son existence céleste et colorée (c'est-à-dire, variée), vers la terre et le silence.

Nous verrons à présent que cette image est aussi développée par rapport au feu.

d) Consumé par le feu

Après l'explosion des « *bengalas* » (v. 558), le langage se « *quema —confuso— en la garganta, / exhausto de sentido* » (v. 563-564). Le feu agit en opposition à l'image fédératrice de « *Muerte sin fin* » : un verre d'eau. L'heptasyllabe (v. 564) rappelle la fatigue du sens. Le langage se consume dans le feu de la destruction, comme ailleurs dans « *Muerte sin fin* ».

Il s'agit ici d'un état avancé du feu : après les « *bengalas* » (v. 558), la fumée (« *el humo* », v. 567), mis en relation avec un soleil tiède (« *el sol de sus tibios bermellones* », v. 568), le langage devient des braises (« *que prolonga el insomnio de su brasa* », v. 575), puis, étape avancée de sa combustion, il est réduit en cendres (« *mustias cenizas del oído* », v. 576), qui rappelle le soleil noir de Nerval (« *mustias* »). L'image du feu, en opposition à l'eau, atteint son apogée à la fin du chant avec « *el horror de un pozo desecado* » (v. 585).

Dans « *Primero Sueño* », le « *je lyrique* » évoque même une combustion face au soleil, comme image de l'échec du langage et de la pensée face à la connaissance, en référence à Phaéton : « *auriga altivo del ardiente carro* » (v. 787). Alors que dans « *Muerte sin fin* » le verre d'eau brûle dans le feu, dans « *Primero Sueño* », c'est l'eau de la mer qui va recevoir la figure mythologique, après sa chute : « *Ni el panteón profundo / –cerúlea tumba a su infeliz ceniza–, / ni el vengativo rayo fulminante* » (v. 796-798).

Dans ce mouvement qui va du son au silence, de la lumière à l'obscurité et du feu aux cendres, le langage est caractérisé : on peut lire dans « *Muerte sin fin* » une définition du langage.

3. Caractérisation du langage

La caractérisation du langage développée dans ce passage va des attributs positifs (en rapport à l'origine divin de la langue des hommes) aux attributs négatifs, notamment ce qui

concerne les limites du langage, ce qui nous renvoie directement aux limites de l'Homme face à la connaissance développés dans « *Primero Sueño* ».

a) Un langage céleste

Le langage est d'abord décrit de manière positive, en rapport avec sa nature céleste. Avec le langage, l'homme « *cantaba la belleza* » (v. 535). Le langage est « *hermoso* » (v. 562), car les mots véhiculent de la pensée (il est porteur du « *sentido* », v. 564). Les mots distinguent avant tout autre chose les hommes des autres créatures : c'est par le langage que l'Humaine est en haut de la hiérarchie de la création, car le langage le rapproche de la connaissance de Dieu – dans la Genèse : « L'homme et la femme, créés à l'image de Dieu, se trouvent au centre des œuvres créées ; de par la volonté de Dieu ils ont reçu le pouvoir de dominer sur les autres vivants. »¹¹⁸⁰ Le langage se vante (« *se jacta* », et plus loin « *repta* »¹¹⁸¹, v. 577) de posséder sa propre nature immatérielle et céleste (ces quatre vers renvoient au ciel à travers « *aéreo* » et « *humo* »). Et, plus loin, il est question du « *lenguaje audaz del hombre* » (v. 582). Cette image céleste du langage dramatise encore plus son caractère sensuel et corporel, qui provoque sa chute, comme nous allons le décrire.

b) Sensualité et sentiments

Le passage est marqué par le corporel, dans une association entre le langage et l'organe physique qui l'émet. Tout se passe dans la bouche : « *lengua* », « *garganta* », « *sabor* », « *tierra amarga* », « *labio* », « *hiel* », « *ponzoña* », « *ahogarse* », « *garganta* », « *pozo* » (comme métaphore de la gorge), « *hinka* » et « *mueca* » (le visage). Le langage : « *se jacta* », « *discurre* », etc., dans un véritable *leit motiv* qui renvoie à l'humain.

Le passage, de manière générale, associe cette corporalité de la langue avec une sensualité manifeste : « *celos de paloma* », « *el amor del sacrificio* », « *ansiedad del labio* ». Le texte déborde de sentiments, par toute une série de verbes qui disent le sens et les sensations. En contraste avec le caractère céleste du langage, ces mentions renvoient la caractérisation du langage à l'humain.

1180 *Bible de Jérusalem*, Paris, Cerf, 2000, p. 37.

1181 Le verbe ici désigne tant un mouvement à image des reptiles, que le premier sens du mot, si l'on suit le dictionnaire de la RAE : « *Desafiar, retar a alguien.* » Source : <http://buscon.rae.es> (consulté le 18 juin 2011).

c) Toucher la parole

Par rapport à la corporéité du langage, nous pouvons citer deux autres apparitions du langage dans la plume de Gorostiza. D'abord, dans « Muerte sin fin » :

en un estéril repetirse inédito,
como el de esas eléctricas palabras
–nunca aprehendidas, 105
siempre nuestras–
que eluden el amor de la memoria,
pero que a cada instante nos sonríen
desde sus claros huecos
en nuestras propias frases despobladas. 110

Le langage est toujours mobile, fluctuant : il est quotidien, nous l'utilisons constamment, mais nous ne pouvons le posséder, car il ne dure dans la bouche qu'un instant. L'union entre « repetirse », « estériles » et « inédito » est soulignée par l'allitération à trois fois en « t » (v. 103), et de manière générale par la proximité sonore (des sons « e », « i », « r ») dans « estéril », « repetirse » et « eléctricas ». Les vers de « arte menor » (v. 105-106), par ailleurs extraits du discours par des tirets, ont le ton d'une confidence (le contact avec le lecteur est renforcé par la présence de la première personne pluriel (« nuestras »). Ces deux vers jouent le rôle d'une transition pour les vers suivants – l'image du sourire avec des « huecos », qui peut faire référence, contradictoirement, à des dents (« claros »). Utiliser les mots, ainsi, ne peut suffire à vraiment les posséder (« nunca aprehendidas ») : les mots échappent au désir de possession de la mémoire (« eluden el amor de la memoria »). Pourtant, ils nous attirent, nous séduisent (« amor », « nos sonríen »). Ils sont dans les espaces creux de nos phrases, toujours ailleurs, toujours fuyants.

La silve « Preludio », publiée par Gorostiza pour la première fois en 1936¹¹⁸², est un antécédent direct de « Muerte sin fin ». Le poète imagine comment toucher la parole, qui est pourtant un fait immatériel existant uniquement dans la pensée et qui ne dure que dans un temps présent qui ne cesse de passer :

Esa palabra que jamás asoma
a tu idioma cantado de preguntas,
esa desfalleciente,

1182 Publié pour la première fois sous le titre de « Poema », dans *Universidad*, t. 2, n. 9, Mexico, octobre 1936, p. 30.

que se hiela en el aire de tu voz,
sí, como una respiración de flautas
contra un aire de vidrio evaporada,
¡mírala, ay, tócala !
¡mírala ahora !

(« Preludio »¹¹⁸³)

Comme dans « Muerte sin fin », le langage (« la palabra ») est décrit par son immatérialité. Ici, il prend un corps matériel à travers le souffle fixé en vapeur sur une vitre : sous une forme d'eau. Mais, cela, sur une matière cristalline, transparente, éthérée. Le poète désire toucher la parole, comme si elle était un cristal : « Qué muros de cristal [...] para qué silencios de agua ».¹¹⁸⁴ Ne pouvant toucher la parole, le poème la présente gelée, attrapée, dans ce cristal qui permet que la parole puisse être vue, sentie : « mírala, ay tócala ». En fait, c'est le poème, création fixée par l'écriture ou la mémoire, qui peut geler et attraper la parole. Les mots sont matériels dans notre prononciation, mais ils disparaissent après avoir été prononcés. En fait, nous sommes une matière qui dure, alors que les mots n'existent pas en tant qu'objets. Dans le monde, ils ne sont qu'une ombre insaisissable de notre pensée.

Revenons à présent au passage précis de « Muerte sin fin » que nous commentons, pour montrer comment le langage est caractérisé.

d) Agressivité du langage

Le langage est « hermoso » (v. 562) , dans « Muerte sin fin ». Il est comparé à « una lenta rosa enamorada » (v. 570) et rapproché de « el amor del sacrificio » (v. 580). Mais, en même temps, le langage « se jacta » (v. 564) et est « audaz » (v. 582). Dans cette description de la destruction du langage, c'est plutôt son aspect agressif qui est décrit. Le langage a « un sabor de tierra amarga » (v. 560) : c'est le goût de la mort. Il est terrifiant (« humo aterrado », v. 567), avec une association de sonorités entre « tierra » et « aterrado », voire même, sadique (« sus látigos feroces », v. 572). En effet, le langage parlé, qui se manifeste par la bouche, mord comme une bête féroce (« hincó enfurecido », v. 578). Par l'image de « la tuerta frase » (v. 579), la phrase est présentée comme un

¹¹⁸³ *Id.*

¹¹⁸⁴ *Id.*

étonnant et terrible Polyphème. Il s'agit, en somme, d'une « palabra / de hiel » (v. 578-579). Nous décrirons en détail, à présent, cette dernière image.

e) Le fiel dans la gorge

Tout se consume : « se anegan, ay, en un sabor de tierra amarga » (v. 560). Ce vers, long de treize syllabes, mime rythmiquement le sens d'« anegan ». Réunis par la rime assonante de fin de vers (en « a-a »), tant « amarga » (v. 560) que « garganta » (v. 563) signalent l'amertume : le fiel qui apparaît aussitôt (« la palabra / de hiel, la tuerta frase de ponzoña », v. 578-579). Tant « amarga » que « garganta » sont rapprochés par le son et le sens d'une autre fin de vers, « agosta » (v. 562). D'abord, à travers la sonorité occlusive dorsale vélaire « g » (en référence sonore par ailleurs à « lenguaje », ou, ailleurs, au « gangoso idioma », v. 536), qui situe la langue près de la gorge (de même que le son occlusif dorsal « k » de « quema », « confuso » et, avant dans le poème : « himnos claros y roncós trenos », v. 534). Ensuite, par le sens : le langage se « agosta » dans la gorge, organe qui est présenté comme la source corporelle des mots. L'insistance dans la nature gutturale du langage, à travers le son « g », s'étend ensuite avec « látigos » (v. 572), « prolonga » (v. 575) et « agonía » (v. 586) (et, avant, dans le chant de « sus golondrinas de latón agudo », v. 538). Ceci revient vingt vers plus loin dans une répétition du vers 562 (« se le quema –confuso– en la garganta »), en remplaçant le verbe « quema » par un verbe qui respecte le son et le sens, en inversant le feu et l'eau : « se le ahoga –confuso– en la garganta » (v. 583). L'étouffement du souffle poétique est le plus cruel châtement que l'on puisse appliquer à un poème. On peut penser aussi à un autre passage de « Muerte sin fin », dans la première section en *arte menor* :

Sabe la muerte a tierra,
la angustia a hiel.
Este morir a gotas
me sabe a miel.

340

Ces vers explicitent l'association de la mort et la terre, ainsi que la corporéité du goût de la mort. À travers une rime traditionnelle propre du ton de *arte menor* (« hiel » et « miel », d'ailleurs rapprochés par paronomase), les deux extrêmes de la vie sont rapprochés : l'amère conscience de la mort et le doux goût pour la vie, à travers des éléments liquides qui en font partie mais qui

symbolisent aussi le fleuve des jours qui mène vers la mort (« morir a gotas »). La mort se manifeste ainsi comme une angoisse : elle fait partie du mouvement de la vie vers la mort.

Dans « Preludio », de Gorostiza les mots restent attrapés dans la gorge, comme du sang au contact de l'oxygène :

Esa palabra, sí, esa palabra
que se coagula en la garganta
como un grito de ámbar
¡Mírala, ay, tócala!
mírala ahora!

(« Preludio », v. 17-21)

Les mots, issus de nos entrailles comme notre souffle qui les prononce, sont assimilés au sang, essence de notre vie. La gorge, par ailleurs, est au centre d'une série d'images liées à une spirale du vide.

f) La spirale du vide

Ce chant de « Muerte sin fin » intègre une série d'images où la forme privilégiée est un cercle, qui devient ensuite une spirale, comme image de la répétition stérile du langage, qui aboutit à sa disparition et au silence. Le fragment commence donc avec des images de cercles : « tambores », « rotundo », « címbalos ». La rose est associée au cercle (ou ovale) formé par les lèvres : « él [le langage], que discurre en la ansiedad del labio » (v. 569). Cette image se prolonge avec « lenta rosa enamorada » (v. 570) : l'adjectif donne du mouvement au cercle, en suivant la forme des pétales (on peut penser à un mandala). La forme de la rose revient aussitôt avec « las mustias cenizas del oído » (v. 576), en référence à la forme de l'oreille. Par rapport à la forme du corps, il y a une analogie sous-jacente entre « garganta » (v. 583) et « pozo » (v. 585), tous les deux désignant une même forme circulaire, mais aussi un mouvement vers des profondeurs. L'image du cercle, dans ce mouvement, devient alors des « columnas de ritmos espirales » (v. 581). C'est une chute dans le vide, comme indiqué dans « Muerte sin fin » quelques vers avant : « por ese atormentado remolino / en que los seres todos se repliegan / hacia el sopor primero » (v. 518-520). Comme remarque Stanton :

El de Gorostiza parece ser un poema temporal, pero pronto la sucesión se niega en favor de una regresión que se expresa estructuralmente en la [...] inclusión de palabras de significación cíclica (“órbita”, “resorte”, “orbe”, “se redondea”, “tornar”, “repetirse”, “giro”, “remolino”, “enroscada”, “tornillo”) [...]. El tiempo lineal del progreso sufre la embestida del tiempo cíclico que se siente atraído fatalmente por el Origen, por lo que Sor Juana llama la “Causa Primera”.¹¹⁸⁵

En ce sens, Sor Juana souligne la différence entre un cercle et un spirale dans sa « Respuesta a Sor Filotea de la Cruz » :

Estaban en mi presencia dos niñas jugando con un trompo, y apenas yo vi el movimiento y la figura, cuando empecé, con esta mi locura, a considerar el fácil moto de la forma esférica, y cómo duraba el impulso ya impreso e independiente de su causa, pues distante la mano de la niña, que era la causa motiva, bailaba el trompillo; y no contenta con esto, hice traer harina y cernerla para que, en bailando el trompo encima, se conociese si eran círculos perfectos o no los que describía con su movimiento; y hallé que no eran sino unas líneas espirales que iban perdiendo lo circular cuanto se iba remitiendo el impulso.¹¹⁸⁶

Dans « Primero Sueño » on peut reconnaître une série de signes de circularité : la couronne, le mouvement circulaire entre le jour et la nuit. Sor Juana signale ainsi la perfection de la création, au mouvement permanent et continu comme des « círculos perfectos ».¹¹⁸⁷ Au contraire, dans « Muerte sin fin » les spirales indiquent le mouvement du poème vers la destruction. La création se réduit, s’épuise ou, comme signale Sor Juana : « iban perdiendo lo circular cuanto se iba remitiendo el impulso. »¹¹⁸⁸

Nous avons donc analysé un passage précis de « Muerte sin fin » autour du langage, qui s’épuise, à image d’un puits. Ces trente vers, composés dans une forme métrique qui correspond à la silve *modernista*, dévoilent la vision du langage développée dans l’ensemble du poème. Ceci nous permet de montrer une série d’aspects fondamentaux de « Muerte sin fin », et de signaler ainsi des traits communs avec « Primero Sueño », à partir de l’analogie entre les limites du langage pour

1185 Anthony STANTON, « Sor Juana entre los Contemporáneos » [1998], in Álvaro RUIZ ABREU (coord.), *Crítica sin fin*, Mexico, Sello Bermejo-CONACULTA, 2004, p. 295.

1186 Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *op. cit.*, p. 838.

1187 *Id.*

1188 *Id.*

appréhender le monde (dans « Muerte sin fin ») et les limites de la connaissance humaine à travers le langage (dans « Primero Sueño »). Dans « Muerte sin fin », l'humain dit le corporel : le poème rappelle des références chrétiennes par rapport à la création du monde par Dieu à partir du langage. Mais s'il reprend ses références (« la gracia original »), c'est pour accentuer le dramatisme de la destruction du langage.

Ce passage révèle ainsi une atrophie du langage : c'est un sentiment récurrent dans la poésie moderne et le dialogue avec la linguistique, comme on le voit dans les publications structuralistes de Jakobson ou de Todorov.¹¹⁸⁹ Alors que le poème décrit la destruction de la création, nous sommes confrontés à une destruction progressive du langage, attribut essentiel de l'homme. Gorostiza a pris soin de signaler des étapes, pour bien souligner le mouvement du langage depuis un espace céleste et aéré vers la terre, l'agonie, le silence : une mort sans fin. Nos deux poèmes soulignent les limites de l'homme pour appréhender le monde, car la conscience et le langage ne suffisent pas à comprendre la multitude d'événements transmis par les sens – les deux poèmes s'appuient donc sur la tension entre la nature céleste de la créature et sa nature terrestre et mortelle. Mais, alors que « Primero Sueño » cherche à rappeler les limites de la créature humaine face au créateur, « Muerte sin fin » appelle plutôt à mettre en évidence la solitude de l'homme face à un créateur absent, qui recule vers sa propre destruction.

B. La connaissance absolue

« Primero Sueño » et « Muerte sin fin » formulent le désir d'atteindre la connaissance absolue, mais ce désir les consume, car le monde (réalité multiple) n'est pas accessible à la pensée. Comme remarque Ana María Benítez : « La inteligencia, tanto en *Muerte sin fin* como en *Primero Sueño*, se lanza, llena de soberbia y valentía, a una aventura que va más allá de sus límites. »¹¹⁹⁰ Les mortels ne peuvent atteindre l'absolu : c'est une aventure vouée à l'échec. Comme résume Alfonso Reyes autour de la poésie de Gorostiza, il s'agit de la « *imposibilidad* filosófica, de abarcar nunca

1189 Tzvetan TODOROV, *Poétique*, Paris, Seuil, 1968, Roman JAKOBSON, *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973.

1190 Ana María BENÍTEZ AGUILAR, *op. cit.*, p. 34.

el absoluto ». ¹¹⁹¹ Alfonso Reyes conclut que : « el vértigo de la poesía pánica a que llegó un instante –ese ascender angustioso hasta los límites de la posibilidad humana, aunque sea para fracasar y postrarse ante la angélica ». ¹¹⁹²

Nous verrons ainsi comment « Muerte sin fin » et « Primero Sueño » formulent, dans un élan commun, le naufrage de l'intellect face à l'absolu. Notre commentaire suivra pour cela une série de citations liées au voyage et au naufrage publiées dans la revue mexicaine *Ulises* par des futurs membres de *Contemporáneos*. Ce naufrage se produit aussi à travers un mouvement de verticalité (d'ascension et de chute), qui se manifeste dans des figures mythologiques ou à travers la mention des pyramides, qui pointent vers le ciel, sans pouvoir vraiment l'atteindre, car elles restent une construction humaine. Nous montrerons ensuite que les limites des hommes se manifestent aussi à travers deux images communes dans « Muerte sin fin » et « Primero Sueño » : celle d'un verre (un contenant), ainsi que celle de l'eau (son contenu), représentant tous deux les limites de la pensée, mais aussi la dispersion de cette même pensée dans une réalité multiple. Enfin, nous analyserons comment les deux poèmes envisagent la question théologique et morale qu'implique le désir de la créature de ressembler, voire de supplanter le créateur.

1. Le voyage comme une aventure et un naufrage

En 1929, dans la revue *Contemporáneos*, Gorostiza commente un roman de Benjamín Jarnés, *Paula y Paulita*, puis propose une courte sélection de l'ouvrage (« desglosamos los fragmentos en que el ingenio del autor aparece delineado con mayor firmeza » ¹¹⁹³). Les fragments en question concernent le voyage : « El aire tiene su antesala: el hangar. También el mar la tiene: el puerto. En nuestras visitas por la tierra, la antesala es el andén. » ¹¹⁹⁴ C'est la métaphore classique de la vie comme un voyage : « Yo, inerme viajero, bulto anónimo, juguete de un poco de vapor

¹¹⁹¹ Alfonso REYES, *op. cit.*, p. 519.

¹¹⁹² Alfonso REYES, *Obras Completas*, t. XII, Mexico, FCE, 1997, p. 375.

¹¹⁹³ José GOROSTIZA, « De *Paula y Paulita* », *Contemporáneos*, août 1929. Cité à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 269.

¹¹⁹⁴ *Id.*

almacenado, víctima posible de un error de segundos, de una manecilla, de un latido eléctrico, seré otra vez dueño de mis huesos, de mis caminos, de mi reloj. »¹¹⁹⁵

Dans les années 1920, une des thématiques les plus récurrentes parmi les *Contemporáneos* est celle du voyage : « El viaje es un asunto determinante ya en este momento del “grupo sin grupo” y, con mayor justicia, de la “generación bicápita” [Villaurreutia et Novo] *plus* Owen. »¹¹⁹⁶ Justement, ces trois poètes ont publié la revue *Ulises*, qui, dans son titre même, renvoie à la thématique du voyage et du naufrage. Nous pouvons surtout citer les épigraphes d'*Ulises* :

La Odisea no es un libro de aventuras sino de problemas. Eugenio D'Ors.

La tête au pole, les pieds sur l'Équateur, quoi qu'on fasse, c'est toujours le voyage autour de ma chambre. Paul Morand.

Il y a un peu de Sindbad dans Ulysse. André Gide.

Going to dark bed there was a square round Sinbad the Sailor's roc's auk's egg in the night of the bed of all the auks of the rocs of Darkinbad the Brightdayler. James Joyce, *Ulysses*.

Il faut se perdre pour se retrouver. Fénelon.

L'ennui, fruit de la morne incuriosité. Baudelaire.¹¹⁹⁷

Nous reprendrons progressivement ces épigraphes, tels qu'elles sont développées par les *Contemporáneos* et par Gorostiza en particulier.

a) Se perdre pour se retrouver (Fénelon)

Villaurreutia, en 1934, a commenté le dicton de François Fénelon repris comme épigraphe dans la revue *Ulises*, en insistant sur le fait qu'il faut savoir prendre des risques : « la única doctrina de ésta [*Ulises*] y la de los jóvenes que navegábamos en ella, a la deriva, encontrando pasos del mar en el mar que es de todos, fue la de perdersenos para volver a encontrarnos. “Es necesario perderse para encontrarse”, dice Fénelon. »¹¹⁹⁸ Pour démontrer ce dicton, Villaurreutia revient aux *Évangiles*, appelant au ton provocateur du Christ :

¹¹⁹⁵ *Id.*

¹¹⁹⁶ SHERIDAN, Guillermo, *op. cit.*, p. 222.

¹¹⁹⁷ *Revistas literarias mexicana modernas – Ulises (1927-1928), Escala (1930)*, Mexico, FCE, 1980.

¹¹⁹⁸ « Carta a un joven » (1934), in : Guillermo SHERIDAN, *op. cit.*, p. 282.

Y pensando en la salvación del alma San Juan escribe : “De cierto que el que no naciere otra vez no podrá ver el reino de los cielos.” ¿Tendré que citar de memoria la frase de San Mateo que aprendí en Gide acerca de la salvación de la vida? “Aquel que quiera salvarla la perderá y sólo el que la pierde le hará verdaderamente vida.” ¹¹⁹⁹

Il s’agit d’une lecture moderne de la tradition, qui unit une pensée de Fénelon à l’esprit des Évangiles, à leur tour revisités par la littérature moderne française, représentée par Gide. Enfin, Villaurrutia amplifie cette idée tradition au contexte anglo-saxon en citant Chesterton :

Releyendo una página de Chesterton me encuentro que es en esencial lo mismo. [...] “En las horas críticas, sólo salvará su cabeza el que la haya perdido.” ¿Ha perdido usted la suya ? Enhorabuena. ¹²⁰⁰

Ce besoin de se perdre n’implique pas un déplacement géographique : il s’agit de savoir parcourir avec curiosité (peut-être une curiosité coupable) le monde qui nous entoure, pour accéder ensuite à notre univers intérieur.

b) La tentation du voyage (Paul Morand)

Dans le poème « Nocturno », des *Canciones para cantar en las barcas*, de José Gorostiza, on peut lire :

Ten el oído sordo cuando ceda un ramaje
bajo la taciturna pisada de los tristes,
o busca el más secreto bálsamo si resistes
a no probar el ímpetu fantástico del viaje. ¹²⁰¹

Dans ces vers, le voyage est une tentation, une sorte de sirène qui nous charme avec une voix périlleuse. S’aventurer dans le voyage est en quelque sorte un péché : le péché de vouloir connaître les secrets de la terre. C’est ainsi que le décrit Gorostiza en 1928, autour du roman *Return Ticket* de Salvador Novo :

¹¹⁹⁹ *Id.*

¹²⁰⁰ *Id.*

¹²⁰¹ José GOROSTIZA, *Poesía y poética* [1988], Nanterre, ALLCA XX, Colección Archivos, 1996, p. 17.

De Marco Polo a Paul Morand, todos los viajeros son culpables. En el principio de los viajes fue el pecado. Todavía podrá advertirse en el viajero moderno ese sentimiento de culpabilidad con que un criminal, un aventurero o un perseguido cualquiera de otros tiempos, iba de país en país. Suspica y sospechoso, amedrentado, arrebatado de pronto a sus costumbres, su falta original y grave era una falta contra la tierra.¹²⁰²

Gorostiza cite Paul Morand, écrivain français qui représente dans les années 1920 une image du voyageur contemporain, à travers l'image du « voyage immobile ».¹²⁰³

En 1930, Gorostiza cite Paul Morand à nouveau, à propos des changements expérimentés par la Havane : « Más tarde me enteré, gracias a Paul Morand, de que nos la han cambiado. Tiene ahora un aire de cosmopolita [...]. ¿O será que como ésta es la atmósfera de Paul Morand [...] la encontráis en todas partes? »¹²⁰⁴ Le voyageur a beau se déplacer, il mène dans ses pensées sa propre ville, son propre espace. Pour Sheridan, il s'agit de : « la idea (muy en boga entonces) de Paul Morand sobre las condiciones del viajero, opuestas en todo al exotismo habitual a la Pierre Loti ».¹²⁰⁵ En ce sens, « Villaurrutia prefiere alinearse del lado de Juan Chabás, continuador del viaje *autour de ma chambre*. »¹²⁰⁶ Chabás publia, en 1924, son récit *Peregrino sentado*, qui fait l'apologie du voyageur immobile. L'intérêt pour le voyage n'est pas une recherche d'exotisme, mais la volonté d'une aventure de l'esprit, et d'un voyage intérieur, vers les profondeurs de soi-même. Il s'agit d'un déplacement vers l'intérieur, vers l'âme, comme dans « Muerte sin fin » :

flor mineral que se abre para adentro
hacia su propia luz,
espejo ególatra
que se absorbe a sí mismo contemplándose. 410
Hay algo en él, no obstante, acaso un alma

« Primero Sueño » représente un voyage de l'âme, mais c'est aussi le voyage de la pensée vers les contrées du savoir. Au cours du rêve, élevée au-dessus de la « mental pirámide [...], / sin

1202 José GOROSTIZA, « Alrededor del Return Ticket », *Mexican Folkways*, vol. 4, n. 4, octobre-décembre 1928. Cité à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 263.

1203 *Ulises*, Mexico, t. I, n. 2, juin 1927.

1204 José GOROSTIZA, « Una cita de Eduardo Luquín », section « Torre de señales », in : *El Universal Ilustrado*, 11 déc. 1930. Cité à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 283.

1205 Guillermo SHERIDAN, *op. cit.*, p. 222.

1206 *Id.*

saber cómo, colocada / el Alma se miró » (v. 424-426). L'âme se contemple elle-même, car « Primero Sueño » est un rêve : un voyage mental. Sor Juana ne peut connaître les théories modernes sur l'inconscient, mais elle explicite qu'il s'agit d'un voyage intérieur en quête de la connaissance du monde, qui est extérieure : « la encumbró parte de su propia mente, / de sí tan remontada, que creía / que a otra nueva región de sí salía. » (v. 432-434).

Le voyage, vers des contrées lointaines ou dans les profondeurs de soi-même, est toujours une aventure. Mais cette aventure peut s'avérer dangereuse et mener à un naufrage.

c) Le naufrage (en référence à Ulysse, à Sinbad et à Robinson)

Pour Villaurrutia, l'intelligence de Sor Juana « se manifiesta como pasión por la aventura arriesgada del conocimiento »¹²⁰⁷, à image de Sinbad le marin, « ese náufragos incorregible », et d'Ulysse, dont les aventures révèlent la « curiosidad ».¹²⁰⁸ Ces deux figures en fait, sont centrales pour les *Contemporáneos*. Sheridan, d'ailleurs, considère que « Gorostiza [...] es el primero que integra como funciones emblemáticas en sus poemas a Simbad y a Ulises (el mismo viajero de nombre dual). »¹²⁰⁹ L'aventure de ces deux personnages est liée, avant tout, au naufrage. Et tant « Muerte sin fin » que « Primero Sueño » mettent en scène le naufrage de la conscience devant la connaissance du monde.

En 1936, dans une lettre adressée à Xavier Villaurrutia, José Gorostiza rappelle le caractère périlleux de la quête d'Ulysse, en attachant cette figure à Villaurrutia lui-même : « Usted es capaz de todo —especialista en excursiones al infierno, como Ulises, su diablo patrono. »¹²¹⁰ Pour Gorostiza, Villaurrutia ose entreprendre les voyages les plus risqués dans sa quête artistique et intellectuelle. Tout comme Orphée, le premier des poètes, qui descend aux Enfers dans la quête d'Eurydice.

Cette attitude est associée aux grands voyageurs, comme Robinson :

Robinsón y Simbad, náufragos
incorregibles, ¿mi queja

1207 Anthony STANTON, *op. cit.*, p. 282.

1208 VILLAU RRUTIA, Xavier, *Obras*, 2ème éd., Mexico, FCE, 1966, p. 776.

1209 SHERIDAN, Guillermo, *op. cit.*, p. 222.

1210 Lettre manuscrite de José Gorostiza à Xavier Villaurrutia, datée du 7 janvier 1936 ; reproduite dans José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 468.

a quién la podré confiar
si no a vosotros, apenas?
Que yo naufragara un día.
¡Las luces de las luciérnagas
iban a licuarse todas
en un hilo de agua tierna!

(« Borrasca », *Canciones para cantar en las barcas*)¹²¹¹

Dans *Canciones para cantar en las barcas*, et pour Guillermo Sheridan : « La voz narrativa, fija en tierra, observa al pescador y a otras formas viajeras, sonámbulas (tema que, con posterioridad, Villaurrutia hará propio): Ulises mismo, o el viejo marino asedian al testigo. »¹²¹²

À travers le roman byzantin et, parfois, des récits véritables, la littérature baroque reprend souvent la thématique du naufrage. On pense au *Persiles y Segismunda* de Cervantès. On pense aussi à la reconstitution d'un vrai naufrage (dans la Nouvelle Espagne, dans les mêmes années où Sor Juana a pu composer « *Primero Sueño* ») par Sigüenza y Góngora, dans son récit *Infortunios que Alonso Ramírez natural de la ciudad de S. Juan de Puerto Rico padeció [...] en poder de ingleses piratas* (1690). Ce texte est censé restituer un récit véridique d'Alonso Ramírez, et constitue de fait un ouvrage composé dans le style de Sigüenza y Góngora avec, par exemple, une introduction autour du dicton d'Horace *Docere et delectare*¹²¹³, constituant une œuvre littéraire en soi, qui peut être rapprochée du roman ou d'un ton journalistique.

Par ailleurs, l'association du voyage à un naufrage renvoie à la mort. En ce sens, nous étudierons à présent la vision de Baudelaire.

d) Le voyage vers la mort (Baudelaire)

Dans les épigraphes de la revue *Ulises*, la dernière citation concerne Baudelaire, en rapport avec la curiosité : « L'ennui, fruit de la morne incuriosité. »¹²¹⁴ Comme on peut le lire dans « Le voyage » de Baudelaire, à propos des « vrais voyageurs » : « même dans nos sommeils / La

¹²¹¹ José GOROSTIZA, *Poesía y poética* [1988], Nanterre, ALLCA XX, Colección Archivos, 1996, p. 21.

¹²¹² Guillermo SHERIDAN, *op. cit.*, p. 196.

¹²¹³ Cf. Carlos de SIGÜENZA Y GÓNGORA, *Relaciones históricas*, Mexico, UNAM, 1992, p. 3.

¹²¹⁴ *Revistas literarias mexicana modernas – Ulises (1927-1928), Escala (1930)*, Mexico, FCE, 1980.

Curiosité nous tourmente et nous roule ». ¹²¹⁵ Ces êtres sont toujours prêts à prendre des risques. Bachelard met en rapport ce voyage périlleux et la mort : devant la perspective du naufrage, le voyage peut nous mener vers des aventures heureuses, mais aussi vers la mort dans des eaux sombres, Bachelard cite Baudelaire : « O mort, vieux capitaine, il est temps ! levons l'ancre ! » ¹²¹⁶ Dans « Le voyage », le « je lyrique » souhaite voguer « Berçant notre infini sur le fini des mers », pour aller jusqu'« Au fond de l'inconnu pour trouver du *nouveau* ! » ¹²¹⁷ Dans les formulations de Gaston Bachelard : « Mourir, c'est vraiment partir et l'on ne part bien courageusement, nettement qu'en suivant le fil de l'eau, le courant du large fleuve. Tous les fleuves rejoignent le Fleuve des morts. [...] Il n'y a que ce départ qui soit une aventure. » ¹²¹⁸ Le poète sait que ce voyage est marqué par des désillusions lorsque les chimères de la nuit disparaissent avec le matin :

Chaque îlot signalé par l'homme de vigie
Est un Eldorado promis par le Destin ;
L'Imagination qui dresse son orgie
Ne trouve qu'un récif aux clartés du matin. ¹²¹⁹

On pense à un poème de Gorostiza, « Nocturno », que décrit Sheridan : « en una noche oscura, sin luces, el poeta intuye la llegada de “un viajero” que “siempre me busca cuando yo no lo quiero”; contará una historia “agradable y sencilla” que no logrará disimular la verdadera, que es “el canto mortal de las sirenas”. » ¹²²⁰

Cette image du naufrage est présente aussi dans « Primero Sueño ».

e) « Primero Sueño » et le naufrage

Dans « Primero Sueño », l'âme fait naufrage dans les côtes de l'inabordable océan de la connaissance. Sor Juana utilise cette métaphore aussi dans sa « Respuesta a Sor Filotea de la

¹²¹⁵ Charles BAUDELAIRE, *Les fleurs du mal et autres poèmes*, Paris, GF-Flammarion, 1964, p. 151.

¹²¹⁶ « Le voyage », v. 137, in : Charles BAUDELAIRE, *Les fleurs du mal et autres poèmes*, Paris, GF-Flammarion, 1964, p. 155.

¹²¹⁷ *Id.*

¹²¹⁸ Gaston BACHELARD, *L'eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière* [1942], Librairie José Corti, 2005, p. 89.

¹²¹⁹ « Le voyage », v. 37-40, in : Charles BAUDELAIRE, *op. cit.*, p. 155.

¹²²⁰ Guillermo SHERIDAN, *op. cit.*, p. 196.

Cruz », dans un même sens : « bien se infiere también cuán contra la corriente han navegado (o por mejor decir, han naufragado) mis pobres estudios ».¹²²¹

Dans « Primero Sueño », après la description de l'assoupissement du corps, des sens et le fonctionnement des organes, intervient la « fantasía ». C'est la première étape avant l'envol de l'âme dans sa quête de connaissance (« en sí, mañosa, las representaba / y al Alma las mostraba », v. 290-291). Ce départ se fait à travers une image maritime : le voyage de la « fantasía » :

[...] daban a la fantasía	
lugar de que formase	265
imágenes diversas.	
Y del modo	
que en tersa superficie, que de Faro	
cristalino portento, asilo raro	
fue, en distancia longísima se vían	270
(sin que ésta le estorbase)	
del reino casi de Neptuno todo	
las que distantes le surcaban naves,	
–viéndose claramente	
en su azogada luna	275
el número, el tamaño y la fortuna	
que en la instable campaña transparente	
arriesgadas tenían,	
mientras aguas y vientos dividían	
sus velas leves y sus quillas graves–	280

L'âme se lance dans un voyage périlleux (« instable campaña », « arriesgadas »), aidée par la lumière de la « fantasía » (tel un « Faro »). Un peu plus loin, dans « Primero Sueño », apparaît l'image de l'aigle, qui ne peut accéder aux hauteurs du soleil ; ses ailes sont comparées à des voiles : « las dos plumadas velas » (v. 336) – « velas » ici a un double sens : le nom fait référence à des voiles (ou à un « velero »), mais aussi des bougies, faites de cire, ce qui renvoie à la figure d'Icare, dont les ailes de cire brûlèrent lorsqu'il se rapprocha du soleil (nous y reviendrons). C'est aussi le lexique de la vue (« vían », v. 270, « viéndose », v. 274), car « velas » correspond à l'impératif de « ver », alors que dans ce passage il est question des images perçues par la conscience (« imágenes diversas », v. 266).

1221 Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *op. cit.*, p. 834.

Il s'agit aussi d'un naufrage, qui est décrit trois cents vers plus loin, dans « *Primero Sueño* », lorsque l'âme a été éblouie par la lumière solaire (qui représente la connaissance absolue) :

Las velas, en efecto, recogidas, 560
que fió inadvertidas
traidor al mar, al viento ventilante,
—buscando, desatento,
al mar fidelidad, constancia al viento—,
mal le hizo de su grado 565
en la mental orilla
dar fondo, destrozado,
al timón roto, a la quebrada entena,
besando arena a arena
de la playa el bajel, astilla a astilla, 570
donde —ya recobrado—
el lugar usurpó de la carena
cuerda refleja, reportado aviso
de dictamen remiso

La mer symbolise un espace (une matière) instable, alors que le vent provoque le désordre. C'est une image de la pensée (« mental orilla ») et de son naufrage face à la connaissance absolue. Dans ces vers, tous les éléments du naufrage sont présents. D'abord, la nature : la mer traîtresse, le vent houleux, le rivage où finit le naufragé (« playa », v. 570). Ensuite, l'embarcation, qui est décrite d'abord à travers les voiles, puis par fragments, une fois qu'elle est détruite. Sauf l'image de la « mental orilla », le texte ne développe pas explicitement la métaphore du naufrage de la pensée, mais on peut reconnaître aisément le sens des différentes images. Déjà, la pensée s'efforce étape après étape d'accéder à la connaissance, comme nous l'avons déjà montré ; ce qui se traduit, pour le naufragé, par deux répétitions : « arena a arena » (v. 569) et « astilla a astilla » (v. 570). Ensuite, une fois sain et sauf sur la plage, le naufragé récupère la raison (« cuerda », v. 573). C'est alors que le « je lyrique » de « Primero Sueño » projette d'étudier la connaissance par étapes, en suivant la scolastique, comme nous l'avons déjà étudié.

« Muerte sin fin », autant que « Primero Sueño », s'aventurent dans un traversée périlleuse, et n'évitent pas les conséquences de ce voyage vers la connaissance. Pour Stanton : « Ejemplos de audacia, atrevimiento y espíritu rebelde, los dos protagonistas textuales [de « Primero Sueño » et « Muerte sin fin »] prefieren correr el riesgo del fracaso y del castigo a aceptar el conocimiento

codificado por otros. »¹²²² Ce risque se manifeste aussi à travers des images de verticalité, qui expriment une tension entre la divinité céleste et la création terrestre.

2. Ascension et chute

Parallèlement à la récurrence du voyage et du naufrage dans « Muerte sin fin » et « Primero Sueño », il y a une série d'images verticales liés à l'échec du « je lyrique » dans le désir d'accéder à la connaissance du monde. Il s'agit d'un mouvement symbolique vers le haut et vers le bas, comme l'indique Stanton : « en el interior de ambos textos se da un ritmo dialéctico de elevación y desplome, perfecta expresión de ambiciones frustradas. »¹²²³

Nous développerons cette question en deux mouvements. Tout d'abord, en décrivant une série d'images liées à la verticalité entre le ciel et la terre, le soleil et la créature. Nous verrons ensuite que cette image concerne aussi les pyramides, forme géométrique qui tend vainement vers le soleil.

a) La verticalité solaire

« Muerte sin fin » présente une oscillation entre les hauteurs du ciel et les abîmes. On reconnaît notamment l'image d'un ange déchu : « mis alas rotas en esquirlas de aire / mi torpe andar a tientas por el lodo » (v. 6-7). Pour Anthony Stanton, « Gorostiza asume desde el comienzo el mito moderno (romántico) del poeta como un ángel caído ». ¹²²⁴ Il s'agit, voire même, de plusieurs anges déchus (« un desplome de ángeles caídos », v. 11), à image d'un « más allá de pájaros / en desbandada » (v. 27-28). Cette image semble répondre à deux figures mythologiques équivalentes dans « Primero Sueño » : Icare et Phaéton, qui brûlent au contact lorsqu'ils sont proches du soleil. Stanton remarque :

¹²²² Anthony STANTON, *op. cit.*, p. 296.

¹²²³ *Ibid.*, p. 292.

¹²²⁴ *Ibid.*, p. 296.

la confesión de este fracaso tiene como contrapunto la vehemencia del placer encontrado en la aventura misma de la búsqueda y uno de los pasajes más conmovedores del “Primero sueño” es aquel que celebra los héroes rebeldes en cuya derrota está su grandeza.¹²²⁵

Alessandra Luiselli rappelle que « Primero Sueño » met en scène « la difícil ascensión al punto más alto del saber »¹²²⁶, mais le soleil ne peut être atteint. C’est l’échec, aussi, d’un aigle : « A la región primera de su altura [...] / el rápido no pudo, el veloz vuelo / del águila » (« Primero Sueño », v. 327-333). En ce sens, il est question dans « Muerte sin fin », d’une ascension vers le créateur, symbolisé par la lumière : « para el ala de luz que en ella anida » (v. 369). Cette image renvoie à la résurrection de Jésus et son départ vers le ciel, qui est un geste de verticalité. Par cette proximité avec le ciel, la divinité est associée à la lumière. Dans l’*Évangile de Saint Jean*, Jésus déclare : « Yo soy la luz del mundo; el que me siga no caminará en la oscuridad, / sino que tendrá la luz de la vida. »¹²²⁷ En ce sens, l’image renvoie aussi à l’ascension du soleil, tous les matins : verticalité du divin qui accède au ciel – ou, dans des termes utilisés par Gorostiza pour caractériser López Velarde : « una tímida verticalidad que apuntaba a lo majestuoso ».¹²²⁸

Ce mouvement ascendant et descendant revient dans d’autres images de « Muerte sin fin ». Toute ascension est vouée à l’échec, voire même à une explosion :

Después, en un crescendo insostenible,
mirad cómo dispara cielo arriba,
desde el mar,
el tiro prodigioso de la carne
que aún a la alta nube menoscaba 170
con el vuelo del pájaro,
estalla en él como un cohete herido
y en sonoras estrellas precipita
su desbandada pólvora de plumas

¹²²⁵ *Ibid.*, p. 301.

¹²²⁶ Alessandra LUISELLI, *El Sueño Manierista de Sor Juana Inés de la Cruz*, Mexico, UAEM, 1993, p. 163. Cité par Ana María BENÍTEZ AGUILAR, *op. cit.*, p. 17.

¹²²⁷ *Évangile de Saint Jean*, 8, 12. *Bible de Jérusalem*, Bilbao Desclée de Brouwer, 1998, p. 1562.

¹²²⁸ José GOROSTIZA, « Perfil humano y esencias literarias de Ramón López Velarde », *México en la Cultura, suplemento de Novedades*, n. 743, 16 juin 1963, p. 1-10. Cité à partir de José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 318.

Anthony Stanton parle d'une « elevación que termina estrepitosamente ».¹²²⁹ Il s'agit, en fait, d'une tension entre le haut et le bas, comme dans les vers suivants, à travers un parallélisme de construction : « en las tenues holandas de la nube / y en los funestos cánticos del mar » (v. 16-17). Comme l'indique Evodio Escalante : « el agua [...] se encuentra dividida entre dos fuerzas en perpetua tensión: entre la fuerza ascensional, que la impulsa hacia los cielos, hermanándola con el bello tejido de las nubes [...], y la fuerza telúrica, la célebre llamada del abismo ».¹²³⁰

Comme antécédent de cette ascension suivie d'une chute, on peut citer une image de José Gorostiza dans « Preludio » (*Del poema frustrado*), qui présente une élévation vers le ciel qui finit en mention mortelle :

[...] este lenguaje nuestro,
inaudible,
que se abre al tacto insomne
en la arena, en el pájaro, en la nube,
cuando negro de oráculos retruena
el panorama de la profecía.

(« Preludio », v. 28-33, *Del poema frustrado*)¹²³¹

Dans ce dernier exemple, le sujet principal est le langage – caractérisé par ses limitations. En silence (« inaudible »), il procède à une élévation qui va de la terre (« arena ») au ciel (« retruena »), avec le mouvement ascendant d'un oiseau (« pájaro »), qui connecte la terre et le ciel, puis une image changeante du ciel (« nube »). Pourtant, cette ascension mène à un ciel obscur (« negro »), qui annonce la pluie (« negro », « retruena »), et qui en fait énonce la prophétie (« profecía ») propre de l'homme : sa mort – toute homme sait qu'il va mourir et vit avec la conscience de sa propre mort.

On peut citer un mouvement semblable de verticalité ascendante dans la poésie de Jorge Cuesta. En fait, Panabière applique l'analyse de Gilbert Durand sur la verticalité en poésie pour caractériser l'œuvre de Jorge Cuesta :

la vocación del hombre, cuando va en pos de un sentido, es la de ubicarse en una
dinámica vertical (verticalizante) en la substancia del movimiento. La poesía es el

1229 Anthony STANTON, *op. cit.*, p. 292. La citation de Gorostiza correspond à « Muerte sin fin », v. 166-174, dans GOROSTIZA, José, *Poesía*, México, FCE, 1971.

1230 Evodio ESCALANTE, *José Gorostiza. Entre la redención y la catástrofe*, Mexico, UNAM, 2001, p. 293.

¹²³¹ José GOROSTIZA, *Poesía y poética* [1988], Nanterre, ALLCA XX, Colección Archivos, 1996, p. 43-44.

instrumento de este deseo. Todo impulso es vertical, y la avidez expresa su sustancia hacia lo alto. De modo que no resulta difícil discernir en Cuesta una simbólica de sus descripciones poéticas.¹²³²

Mais cette ascension vers le haut, vers le ciel, dans « Muerte sin fin » et « Primero Sueño », s'avère frustrante : le vol s'achève dans une chute. Nous verrons à présent que la vue, elle aussi, éprouve cette chute, à travers l'image des pyramides, dont le sommet dépasse les capacités du regard.

b) Les pyramides

Par rapport à la verticalité et les limites des hommes, la référence à l'Égypte ancienne et aux pyramides constitue une nouvelle image présente tant dans « Muerte sin fin » que « Primero Sueño ». Dans le poème de Gorostiza il est question d'un « insigne trono faraónico » (v. 423) : ceci rappelle la mention des pyramides dans « Primero Sueño » (construction qui constitue l'image initiale du poème : « Piramidal funesta », v. 1). L'imagerie égyptienne n'est pas utilisée dans le même sens, mais il s'agit des mêmes couleurs. Ceci, sans oublier que les pyramides peuvent renvoyer au contexte préhispanique, ce qui est visible dans le « Primero Sueño » rédigé par Bernardo Ortiz de Montellano, en hommage à Sor Juana.¹²³³ Stanton indique que le texte d'Ortiz de Montellano « contiene el mismo verbo –“escalar”– que utiliza Sor Juana para describir el movimiento ascendente hacia el ápice. »¹²³⁴ Arrêtons-nous plus précisément sur le long passage de « Primero Sueño » consacré aux pyramides (v. 340-413), comme image de l'ascension de l'âme, et comme image de ce que la vue ne peut pas atteindre, car trop haut, pour expliquer progressivement comment « Muerte sin fin » dialogue avec le poème baroque.

Les sommets des pyramides atteignent le ciel et y impriment la gloire de la civilisation égyptienne (« último esmero, si ya no pendones », v. 341 ; « que al viento, que a las nubes publicaba », v. 346 ; « aun en el viento, aun en el Cielo impresas », v. 353). Le mot « Arquitectura » (v. 340) rime avec « altura » (v. 343), pour souligner les sommets atteints par une construction humaine.

La vue, ensuite, est personnifiée dans la figure emblématique d'un lynx :

1232 Louis PANABIÈRE, *Itinerario de una disidencia. Jorge Cuesta (1903-1942)*, Mexico, FCE, 1983, p. 100. Cité par : Annick ALLAIGRE-DUNY, *L'écriture poétique de Jorge Cuesta : les sonnets*, Pau, Covedi-CDRLV, 1996, p. 142.

1233 Cf. Anthony STANTON, *op. cit.*, p. 286-287.

1234 Anthony STANTON, *op. cit.*, p. 286-287.

éstas, –que en nivelada simetría
 su estatura crecía 355
 con tal diminución, con arte tanto,
 que (cuanto más al Cielo caminaba)
 a la vista, que lince la miraba,
 entre los vientos se desaparecía,
 sin permitir mirar la sutil punta 360
 que al primer orbe finge que se junta,

Ce « lince » (v. 358), par la rime interne sur la sixième syllabe avec « finge » (v. 361), suggère par sa sonorité une « esfinge », créature égyptienne mi félin (comme un lynx) et mi humain (comme le « je lyrique »). Dans un mouvement ascendant qui imite l'architecture des pyramides, la vue s'élève comme un oiseau, mais sans bien distinguer la pointe. Les pyramides sont à ce point élevées qu'elles semblent rejoindre le ciel, mais une structure construite par les hommes ne peut atteindre vraiment les cieux, espace réservé à la divinité, ce qui est visible à travers le lexique du passage : « finge » (v. 361), et plus loin « ostentaciones » (v. 339) ou « vano » (v. 340). La tentative humaine d'une édification pour se rapprocher de la divinité est vouée à l'échec, ce qu'admet aussitôt la vue :

hasta que fatigada del espanto,
 no descendida, sino despeñada
 se hallaba al pie de la espaciosa basa,
 tarde o mal recobrada 365
 del desvanecimiento
 que pena fue no escasa
 del visüal alado atrevimiento

La corporéité du regard est soulignée par le contraste entre la pointe de la pyramide, proche du ciel, et « la espaciosa basa » de la pyramide. Dans « Muerte sin fin », on peut reconnaître une image qui, elle aussi, transforme la vue dans un objet projeté vers le haut : « un ojo proyectil que cobra alturas ». Ana María Benítez met en relief cette « promesa heroica que insinúa la posibilidad de llegar a lo más alto. El ojo aspira a las alturas y, como un proyectil –como las Pirámides de *Primero Sueño*–, está encaminado hacia el cielo. »¹²³⁵

La forme triangulaire de la pyramide, dans « *Primero Sueño* », ne peut offrir de l'ombre au regard lorsque le soleil se trouve en haut du ciel : « [nunca] « al fatigado aliento, a los pies flacos, /

1235 Ana María BENÍTEZ AGUILAR, *op. cit.*, p. 38.

ofrecieron alfombra / aun de pequeña, aun de señal de sombra » (v. 376-378). Dans « Muerte sin fin », la créature désire elle aussi, face à l'éblouissante lumière divine, pouvoir s'abriter derrière une ombre pour mieux regarder le créateur : « quiere, además, un tálamo de sombra, / un ojo para mirar el ojo que la mira. » (v. 370-371). Le substantif « tálamo » semble désigner ici un lit de noces : un lit où s'unir au créateur.

Le dessin même des pyramides (ainsi que le dessin sur les pyramides tracé par l'image poétique) est signifiant : « bárbaros jeroglíficos de ciego » (« Primero Sueño », v. 381). Triangle qui pointe vers le ciel, cette forme géométrique, comme le cône, évoque une masse, et indirectement c'est un symbole de l'éternité, comme on peut l'indiquer par rapport aux pyramides de Gizeh¹²³⁶ : « le symbole tout puissant, semi concret, d'une pyramide qui unit la montagne primordiale au soleil radieux [...]. La synthèse de la puissance mégalithique élémentaire et d'une stéréométrie éternelle véhicule un message humain ayant valeur d'archétype. »¹²³⁷ Dans cette opposition de la base et du zénith, les pyramides représentent un mouvement ascendant, à image de la dynamique de l'âme lorsqu'elle monte vers le Créateur :

las Pirámides fueron materiales	400
tipos solos, señales exteriores	
de las que, dimensiones interiores,	
especies son del Alma intencionales	

Ce mouvement ascendant de l'âme la rapproche de la divinité, mais en assumant en même temps les limites propres des hommes.

3. Les limites des hommes

Le poème de Sor Juana naît dans l'impossible accès à ce que l'âme recherche, la connaissance absolue. « Muerte sin fin » et « Primero Sueño », en fait, « constituyen [...] épicas del espíritu, negaciones de la revelación, construcciones racionales que hablan de los límites de la

1236 Pour Méndez Plancarte, « Primero Sueño » : « sin duda alude a las tres Pirámides de Gizé (las próximas a Menfis o Heliópolis » (Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *El sueño*, Mexico, UNAM, 1989, p. 91).

1237 Christian NORBERG-SCHULZ, *La signification dans l'architecture occidentale*, Sprimont, Mardaga, 1977, p. 29.

inteligencia.¹²³⁸ Un yo canta y narra sus peripecias, gozos y sufrimientos y, sobre todo, los obstáculos que enfrenta en su afán de conocer. »¹²³⁹ Nous analyserons cette question, d'abord, en commentant comment l'image du verre, dans « Muerte sin fin » et « Primero Sueño », incarne les limites des hommes. Ensuite, à partir d'une deuxième image commune des deux poèmes : la « conciencia derramada ».

a) Le verre comme image des limites de l'homme

Le verre représente un moule, un objet qui donne une forme, mais qui aussi impose des limitations. Ce sens est attribué au verre dans « Muerte sin fin », mais aussi dans « Primero Sueño ».

Le verre dans « Muerte sin fin »

L'image du verre et de l'eau est centrale dans « Muerte sin fin » : elle fédère toute la première section du poème, avec des sens divers : le dialogue du verre et de l'eau symbolise les rapports entre la forme et le contenu, ainsi que le corps et l'âme. Le rapport de l'eau et du verre est celui de la contrainte. Pour Stanton, le verre (la forme) est « un instrumento de constricción ».¹²⁴⁰ Si le verre représente la forme, l'absence du verre entraîne la mort, comme cela arrive à la fin de « Muerte sin fin » : « En el momento en que se pierde el equilibrio tenue entre forma y materia, entre el vaso y el agua, todo empieza a regresar a su estado informe, al sueño original de la nada ». ¹²⁴¹

En même temps, c'est le rapport de l'accouplement entre deux objets, l'un fixe (le verre) et l'autre capable d'adapter sa forme à un moule (le liquide) : « constreñida / por el rigor del vaso que la aclara, / el agua toma forma » (v. 20-22). La matière même du verre est précisée : « En la red de cristal » (v. 496). Il s'agit ainsi du dialogue entre la transparence du verre et la transparence de l'eau, dans un contraste entre le passage libre de la lumière à travers leur matière, et pourtant l'affirmation de la consistance du verre, qui agit comme un carcan pour l'eau.

1238 Stanton fait référence à : PAZ, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, p. 482, 485.

1239 Anthony STANTON, *op. cit.*, p. 291.

1240 *Ibid.*, p. 294.

1241 *Ibid.*, p. 302.

Par rapport au verre d'eau (image de l'union entre le contenant et son contenu), Annick Allaigre-Duny met en relation le sonnet « Signo fenecido » de Jorge Cuesta avec « Muerte sin fin » : « Estás dentro de mí, cómoda y viva / —linfa obediente que se ajusta al vaso—. / Mas la angustia de ti se me derriba ».¹²⁴² Annick Allaigre-Duny lit le vers 10 de ce sonnet comme « l'osmose d'un contenu et d'un contenant ». C'est la transposition du vers de « Muerte sin fin » : « El vaso de agua es el momento justo » (v. 467). Ou, selon des vers de Gerardo Diego de 1925 : « Ser de todas las formas / como agua siempre a gusto en cualquier vaso / siempre abrazándote por dentro. » L'eau s'unit au verre et leurs matières finissent confondues : « Como el agua hecha vaso / tu confin —dentro y fuera— siempre exacto. »¹²⁴³ Cette utilisation poétique du verre le présente en tant que moule, récipient qui donne forme à la matière.

Le verre dans « Primero Sueño »

L'image du verre apparaît aussi dans « Primero Sueño », pour désigner à nouveau des limitations. Il s'agit des limitations de la conscience et, au niveau des sens, de la vue, pour appréhender le monde : « ciñendo con violencia lo difuso / de objeto tanto, a tan pequeño vaso / (aun al más bajo, aun al menor, escaso). » (v. 557-559). Le verre symbolise précisément ce qui est réduit et qui limite un objet volubile : la connaissance du monde est comparée à un liquide, en ce qu'elle est infinie, et pourtant elle ne peut être contenue dans les parois étroites de la conscience humaine (« el entendimiento », v. 469). Anthony Stanton commente ce passage : « Sor Juana utiliza la misma imagen del vaso como símbolo de las limitaciones de la inteligencia, incapaz de dar forma u orden a lo real, incapaz de ser un cauce adecuado para las aguas confusas de la multiplicidad de lo existente [...]. »¹²⁴⁴

La mention du « vaso » revient par la suite dans « Primero Sueño », comme une image de l'estomac :

y el que hervor resultaba bullicioso	840
de la unión entre el húmedo y ardiente,	
en el maravilloso	
natural vaso, había ya cesado	
(faltando el medio), y consiguientemente	
los que de él ascendiendo	845

¹²⁴² Cité à partir de : Annick ALLAIGRE-DUNY, op. cit., p. 232.

¹²⁴³ Gerardo DIEGO, *Versos humanos*, Madrid, Renacimiento, 1925.

¹²⁴⁴ Anthony STANTON, op. cit., p. 294.

soporíferos, húmedos vapores
el trono racional embarazaban

Dans sa « Respuesta a Sor Filotea », Sor Juana reprend cette image du « vaso » de l'estomac, pour développer une métaphore de la pensée, appliquée aux personnes qui étudient beaucoup sans vraiment réfléchir et digérer les connaissances : « así estos malévolos, mientras más estudian, peores opiniones engendran; obstrúyeseles el entendimiento con lo mismo que había de alimentarse, y es que estudian mucho y digieren poco, sin proporcionarse al vaso limitado de sus entendimientos. »¹²⁴⁵ Le verre est à nouveau une image des limitations.

L'image du verre, en fait, nous mène à réfléchir aux limites de la conscience, comme le rappelle Ana María Benítez : « Pero en el momento en que contempla la diversidad de los objetos que comprenden el absoluto, la conciencia se derrama sin lograr comprender nada, pues sor Juana considera a su inteligencia como un "pequeño vaso", incapaz de atesorar tan valiosa carga. »¹²⁴⁶ Ces limites apparaissent dans « Muerte sin fin » et « Primero Sueño » à travers une adjectivation commune, qui répond à l'image d'un liquide répandu.

b) Une « conciencia derramada » et aveuglée

« Muerte sin fin » et « Primero Sueño » utilisent le même adjectif pour décrire les limites de l'homme pour appréhender le monde : « derramada » (respectivement, « la conciencia derramada », v. 5, et « la atención recogió, que derramada », v. 542). Suivant l'image du vers, cet adjectif désigne un liquide répandu : l'image fait allusion à la conscience, mais aussi aux connecteurs entre le monde et la conscience (le sens, et en particulier la vue), qui se répandent dans la création, cherchant inutilement à donner une forme absolue à la multitude de réalités qu'ils perçoivent. En même temps, les deux poèmes se développent dans un contexte onirique : comme il s'agit de rêves, tout est illusion, car la conscience peut confondre la frontière entre le rêve et la réalité. En ce sens, George Steiner rappelle que « el pensamiento no está bajo control. Aun durante el sueño y,

¹²⁴⁵ Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *op. cit.*, p. 841.

¹²⁴⁶ Ana María BENÍTEZ AGUILAR, *op. cit.*, p. 32.

verosilmente, en los estados de inconsciencia la corriente fluye. Sólo muy raras veces lo controlamos. El latido del pensamiento parece múltiple y dispuesto en muchos estratos. »¹²⁴⁷

Dès le début de « Muerte sin fin », ainsi, il est question de la « conciencia derramada » (v. 5). La conscience ne peut appréhender la réalité, car elle est dépassée par la complexité du monde : « en donde el río hostil de su conciencia / jagua fofa, mordiente, que se tira, / ay, incapaz de cohesión, al suelo! » (v. 73-75). Le lexique de l'eau (« derramada ») est lié à l'image fédératrice de « Muerte sin fin », le verre d'eau. Si la réalité ne peut être que partiellement comprise, l'intellect (« esta tentaleante lucidez », v. 401) est candide : « en el buen candor que todo ignora, / en esta aguda ingenuidad del ánimo / que se pone a soñar a pleno sol » (v. 141-143). Evodio Escalante décrit ainsi le jeu poétique de cette image : « se le descubre atrapado en la viscosidad terrestre de la existencia, enredado en la angustia e incapaz de darle siquiera unidad y coherencia a sus pensamientos. »¹²⁴⁸

Cette vision de la conscience va de pair avec l'impossibilité pour les yeux d'appréhender vraiment la réalité : « Pero en las zonas ínfimas del ojo, / en su nimio saber, / no ocurre nada, no, sólo esta luz » (v. 116-118). D'ailleurs, « Muerte sin fin » commence avec la mention d'un « dios inasible » qui éblouit le « je lyrique » : « mentido acaso / por su radiante atmósfera de luces » (v. 3-4). Plus loin dans le poème, le verre est « una ventana a gritos luminosos » (v. 47) pour l'eau. La créature (représentée par l'eau du verre) est aveuglée par l'excès de lumière : « esta triste claridad a ciegas » (v. 400). En fait, vers la fin du poème, la cécité est complète : « ay ciegos de su lustre, / ay, ciegos de su ojo » (v. 682-683).

L'aveuglement par excès de lumière, par ailleurs, noie les yeux dans des larmes. Celles-ci sont évoquées de manière imagée, en référence à la matière d'une bougie : « y el intangible aceite / que nutre de esbeltez a la mirada » (v. 186-187). Dans une image parallèle à celle-ci, la créature, dans « Muerte sin fin », est détruite par un dieu qui « la enjuta, la hincha o la demacra, / como a un copo de cera sudorosa » (v. 210-211). En fait, dans « Primero Sueño » les larmes évoquent la figure d'Icare qui, à force de se rapprocher du soleil, voit fondre ses ailes de cire et tombe dans la mer : « fué, que Ícaro ya, su propio llanto / lo anegó enternecido » (v. 467-468). L'œil, essayant de regarder directement le soleil, se noie dans ses larmes.

Dans « Primero Sueño », en fait, il y a deux sections autour de l'aveuglement (v. 353-378, 454-512), où Sor Juana construit une métaphore entre la lumière et l'« entendimiento » : vouloir

1247 George STEINER, *Diez (posibles) razones para la tristeza del pensamiento*, trad. María Condor, Mexico, FCE/Siruela, 2007, p. 21.

1248 Evodio ESCALANTE, *op. cit.*, p. 154.

regarder les cieux nous aveugle, car la lumière du soleil (image de la lumière divine) est trop puissante : « si súbitos le asaltan resplandores, / con la sobra de luz queda más ciego / –que el exceso contrarios hace efectos » (v. 498-500). Ainsi, « y una vez y otra con la mano ceta / de los débiles ojos deslumbrados / los rayos vacilantes » (v. 507-509). L'âme est éblouie : « el Alma, que asombrada / de la vista quedó de objeto tanto » (v. 540-541). Elle tente alors de se concentrer, et c'est alors qu'intervient le même verbe (« derramar ») que dans « Muerte sin fin » : « la atención recogió, que derramada / en diversidad tanta, aun no sabía / recobrarse a sí misma del espanto » (v. 542-544). L'âme, en fait, se perd dans « un mar de asombros » (v. 478). Face à l'impossible contemplation de toute la création, « portentoso había / su discurso calmado » (545-546), ne permettant que la formulation d'un « concepto confuso / el informe embrión que, mal formado, / inordinado caos retrataba » (v. 548-550). Alors, dans « Primero Sueño » : « asombrado el discurso se espeluzna / del difícil certamen que rehúsa / acometer valiente » (v. 765-767). Anthony Stanton indique que l'âme est aveuglée et émerveillée : « En Sor Juana, entonces, el entendimiento queda derrotado por la magnitud y la inmensa heterogeneidad del universo ».¹²⁴⁹

Dans sa « Respuesta a sor Filotea », Sor Juana rappelle qu'il est impossible de maîtriser toutes les sciences : « de saberlas todas (que ya se ve que no es fácil, ni aun posible) ».¹²⁵⁰ Sor Juana insiste : « he estudiado muchas cosas y nada sé, porque las unas han embarazado a las otras ».¹²⁵¹ De même, les œuvres de Jésus dépassent la capacité des hommes pour fixer à travers la parole écrite ce qui a eu lieu dans le monde : « Dice San Juan que si hubiera de escribir todas las maravillas que obró nuestro Redentor, no cupieran en todo el mundo los libros ».¹²⁵²

Pour récapituler, « Muerte sin fin » et « Primero Sueño » délimitent les capacités humaines. Nous avons ainsi pu signaler deux images communes, liées toutes les deux à la consistance d'un liquide. Tout d'abord, en ce qui concerne le contenant de ce liquide : un verre, qui symbolise une contrainte. Dans « Muerte sin fin », la symbolique du verre est vaste, mais dans toutes ses variantes, c'est toujours une image de quelque chose de contraignant. Dans « Primero Sueño », le verre reprend ce rôle, dans deux occasions : il concerne les limites de la conscience, puis les limites de l'estomac – ce second cas peut en fait servir comme image des difficultés de la pensée pour digérer un flux trop important de connaissance. Ces limites de la pensée sont représentées ensuite à travers un mot en commun, « derramada », appliqué dans les deux poèmes à la conscience. Il s'agit cette

¹²⁴⁹ Anthony STANTON, *op. cit.*, p. 293.

¹²⁵⁰ Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *op. cit.*, p. 832.

¹²⁵¹ *Ibid.*, p. 833.

¹²⁵² *Ibid.*, p. 828.

fois-ci du contenu du verre, le liquide. La conscience est « derramada », car l'excès de lumière divine, ou l'excès de faits perçus par la conscience, la dépasse et elle ne parvient pas à se concentrer. Ces deux images communes (le verre et la « conciencia derramada ») agissent unies, et pourtant en opposition : la conscience est limitée comme l'espace réduit d'un verre, mais en même temps elle est étalée dans son désir d'appréhender la réalité.

Cette impossibilité d'appréhender le monde est lié au fait que la connaissance absolue est réservée à la divinité. Nous montrerons à présent que vouloir l'atteindre implique est caractérisé dans les deux poèmes de manière négative, voire même par rapport au péché chrétien.

4. Des connaissances condamnées

Les épigraphes de « Muerte sin fin » renvoient à la sagesse biblique : ils présentent une condamnation des aspirations excessives des Hommes. La punition c'est la mort. Cette même idée revient à plusieurs reprises dans « Primero Sueño ». On retrouve ainsi une série de métamorphoses, qui correspondent à des punitions des dieux. Dans cette logique mythologique, les cas emblématiques restent Icare et Phaéton, dans leur désir de se rapprocher du soleil. C'est aussi le cas de la tour de Babel, construction qui s'élève vers le ciel et, selon le récit biblique, provoque la confusion des langues.

a) Le péché de la connaissance et la punition divine

« Muerte sin fin » commence avec trois citations des *Proverbes* bibliques¹²⁵³, dans un passage liée à la sagesse : « Conmigo está el consejo y el ser; yo soy la inteligencia; mía es la fortaleza. PROVERBIOS, 8, 14 ». On peut interpréter que la première personne correspond à l'intelligence divine.¹²⁵⁴ Citons un autre fragment des *Proverbes* (3, 5) : « Repose-toi sur Yahvé de tout ton cœur, / ne t'appuie pas sur ton propre entendement ». ¹²⁵⁵ C'est à Dieu d'exercer

1253 Gorostiza reprend la versión dite de Reina-Valera (cf. Arturo CANTÚ, *op. cit.*, p. 58), préparée par Casiodoro de Reina (*Biblia del Oso*, Bâle, 1569) et stylisée par Cipriano Valera (*Biblia del Cántaro*, Amsterdam, 1602). Les deux auteurs furent des moines hiéronymites, comme Sor Juana Inés de la Cruz.

1254 Cf. Arturo CANTÚ, *op. cit.*, p. 75.

1255 *Bible de Jérusalem*, Paris, Éditions du Cerf. Disponible sur <http://bibliotheque.editionsducerf.fr/>

l'intelligence et à l'Homme de se servir de la sagesse pour se soumettre au Créateur. La sagesse totale n'appartient qu'au divin et la condamnation du péché se traduit par une punition. Le créateur (qui se définit comme l'intelligence suprême) condamne les pécheurs à la mort : « Mas el que peca contra mí defrauda su alma; todos los que me aborrecen aman la muerte » (*Proverbes*, 8, 36). La *Bible de Jérusalem* commente ainsi ce passage : « El autor considera a la vez la muerte física y la muerte espiritual, ligadas mutuamente: la causa de la muerte es el pecado ».¹²⁵⁶ Il s'agit, en même temps, d'une réflexion morale sur le salut de l'âme : la mort (le vécu de la mort pour les vivants) est le résultat du péché, voire même du péché originel.

« Muerte sin fin » présente comme épigraphe ces citations bibliques, mais au cours du poème l'univers est détruit, et cela ne correspond pas à une punition divine car Dieu se retrouve détruit dans ce même élan. Ceci étant, « Muerte sin fin » utilise un lexique négatif pour traduire les aspirations de l'intelligence. En fait, la créature désire ressembler au créateur : « Mas no le basta el ser un puro salmo, / [...] / quiere, además, un tálamo de sombra, / un ojo para mirar el ojo que la mira. » (v. 364 et 370-371). Il s'agit d'un péché : « ¡Idolatría, sí, idolatría! / [...] / Más amor que sed; más que amor, idolatría » (v. 363 et 368). Et plus loin : « el agua, poseída » (v. 379). La matière (l'eau, la créature) ne désire pas être juste une louange de Dieu (« salmo », v. 364, « incienso de sonido », v. 365) : elle veut avoir une existence et un destin propres (« quiere, además, oírse », v. 366). Dans « Muerte sin fin », ce désir de l'eau (la créature) pour devenir comme son créateur est associé au péché (« este enlace diabólico / que encadena el amor a su pecado », v. 376-377), et ailleurs dans le poème, le rêve « cambia sí la imagen, / mas no la doncellez de su osadía » (v. 244-245). Quand le verre d'eau se dédouble dans son image, il s'agit de « su audaz evasión » (v. 468) ; « audaz », car la créature commet le péché de vouloir avoir une forme, et ainsi se condamne : « y en la pira arrogante de la forma / se abrasan, consumidos por su muerte » (v. 528-529) ; c'est aussi le péché de la matière : « ay, desde ahí, presume la materia » (v. 437).

Ailleurs, dans « Muerte sin fin », un grain s' imagine qu'il devient un arbre :

sí, como una semilla enamorada
que pudiera soñarse germinando,
probar en el rencor de la molécula
el salto de las ramas que aprisiona
y el gusto de su fruta prohibida,
ay, sin hollar, semilla casta,
sus propios impasibles tegumentos.

250

¹²⁵⁶ *Biblia de Jerusalén*, Bilbao, Desclée de Brouwer, 1998, p. 970.

L'arbre rêve (au conditionnel, car c'est un rêve) qu'il peut sentir (« probar », « gusto ») son futur. Le grain a accès à une révélation de son propre univers intérieur. En même temps, le fruit dont il est question est une « fruta prohibida », dans une référence biblique évidente, car la divinité ne donne pas accès à la connaissance du futur, ni à la connaissance du secret de la vie – dans la *Genèse* (2, 17), il est question de l'arbre de la science du bien et du mal. Mais le rêve, à sa manière, donne accès à cette connaissance, et permet au grain « soñarse germinando », en restant vierge (« semilla casta »).

La créature qui désire s'approcher de la connaissance divine, qui souhaite ressembler à la divinité, est punie avec la mort. Sor Juana transmet ainsi la morale biblique : Adam et Ève sont expulsés du Paradis après avoir mangé la pomme de l'arbre de la science, car Dieu refuse aux mortels la connaissance des matières sacrées. Carlos Montemayor met en relief « la noción hebrea del *conocimiento*, *Daat*, [que] ha tenido implicaciones esotéricas en diversas épocas y posee una connotación de lo prohibido; puede decirse que incita, que “solicita desde lejos”. [...] La *ciencia*, *Daat*, es el conocimiento prohibido que incita a Adam. »¹²⁵⁷ Stanton cite Méndez Plancarte pour affirmer la même idée : « El conocerlo todo en una sola intuición, es propio de Dios... »¹²⁵⁸

Cette vision de la sagesse et la condamnation des aspirations excessives des hommes, peuvent être lues comme un dialogue avec « Primero Sueño » : dans le poème de Sor Juana, le « je » poétique considère qu'il a commis une faute en voulant accéder à la connaissance, domaine du divin. Par exemple, « Primero Sueño » exprime ceci à travers une image liée à la vue (que nous avons annoncé en ce qui concerne les pyramides) :

Tanto no, del osado presupuesto,
revocó la intención, arrepentida, 455
la vista que intentó descomedida
en vano hacer alarde
contra objeto que excede en excelencia

Le lexique souligne que vouloir accéder à la connaissance de ce qui appartient au ciel est une faute (« osado », « descomedida »), et que la vue (c'est-à-dire, l'âme) est « arrepentida » après quoi, l'âme « mal le hizo de su grado / en la mental orilla / dar fondo » (v. 565-567).

¹²⁵⁷ Carlos MONTEMAYOR, *op. cit.*, p. 31.

¹²⁵⁸ Anthony STANTON, *op. cit.*, p. 296. La citation provient de : *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, vol. 1, Mexico, FCE, 1951, p. 596.

Ceci implique ainsi une question morale, qui se traduit dans « Primero Sueño » à travers des figures mythologiques. C'est le cas d'Icare ou Phaéton, qui meurent après trop se rapprocher du soleil. Tout d'abord, Icare, qui s'élève vers le soleil avec des ailes de cire qui fondent : « contra el Sol, digo, cuerpo luminoso, / cuyos rayos castigo son fogoso » (v. 460-461) ; et plus loin :

el confiado, antes atrevido
y ya llorado ensayo, 465
(necia experiencia que costosa tanto
fué, que Ícaro ya, su propio llanto
lo anegó enternecido)

C'est le cas aussi de Phaéton, qui ose diriger le char de son père, Hélios (le soleil), mais, ne pouvant le maîtriser, provoque un chaos et meurt foudroyé par Zeus¹²⁵⁹ : « auriga altivo del ardiente carro / [...] donde el ánimo halla / –más que el temor ejemplos de escarmiento » (v. 786 et 790-791). Sur l'échec de Phaéton, encore : « su nombre eternizar en su ruina » (v. 802) ; enfin :

ejemplar pernicioso
que alas engendra a repetido vuelo,
del ánimo ambicioso 805
que –del mismo terror haciendo halago
que al valor lisonjea–,
las glorias deletrea
entre los caracteres del estrago. 810

Le péché est indiqué par le lexique : « confiado » (v. 464), « atrevido » (v. 464), « necia experiencia » (v. 464), « altivo » (v. 786), « pernicioso » (v. 803), « ambicioso » (v. 805). Il est réparé par une punition : « escarmiento » (v. 791), « ruina » (v. 802), « estrago » (v. 810). Le soleil représente une mort par punition divine, où le feu joue le rôle d'élément purificateur face au péché. Phaéton constitue ainsi un cas exemplaire (« ejemplos », v. 791, « ejemplar », v. 803), communiqué par écrit (« deletrea », v. 809, « caracteres » v. 810) aux générations suivantes. Icare et Phaéton incarnent ainsi une ambition démesurée, ainsi que l'échec des mortels dans leur désir de se rapprocher du ciel

¹²⁵⁹ Dans le récit de Socrate (*Timée*, 22c) : « Un jour, Phaéton, le fils du Soleil, attela le char de son père, mais comme il n'était pas capable de conduire en suivant la route de son père, il mit le feu à ce qui se trouvait à la surface de la terre et périt lui-même foudroyé. », in : PLATON, *Timée/Critias*, trad. Luc BRISSON, Paris, GF-Flammarion, 2001, p. 107-108.

et de l'ardent soleil. Leur ascension ne fait qu'annoncer une chute imminente et une punition divine face au désir des mortels d'accéder à un savoir qui leur est interdit.

Ailleurs, Sor Juana assume que la recherche de la connaissance fait partie de sa propre vie, et elle la présente comme s'il s'agissait d'un péché : le désir de savoir est décrit comme « mi negra inclinación ». ¹²⁶⁰ Ailleurs, elle affirme : « traje mi mayor enemigo en esta inclinación, que no sé determinar si por prenda o castigo me dio el Cielo, pues de apagarse o embarazarse con tanto ejercicio que la religión tiene, reventaba como pólvora, y se verificaba en mí el *privatio est causa appetitus*. » ¹²⁶¹

Que ce soit dans les proverbes bibliques cités dans « Muerte sin fin », où à travers des figures mythologiques dans « Primero Sueño », les deux poèmes véhiculent la notion du péché, ainsi qu'une punition par la mort. Cette punition concerne aussi les nombreuses métamorphoses du poème baroque.

b) Les métamorphoses et la mort

La punition est liée aussi, dans la tradition ovidienne, aux métamorphoses. Nous avons déjà montré la présence des mythes dans le poème de Sor Juana, qui commence justement avec une série de cinq métamorphoses, toutes liées à des punitions dans un contexte nocturne : Nyctimène, transformée en chouette (v. 27), les trois Myniades en chauve-souris (« atrevidas Hermanas, / que el tremendo castigo / de desnudas les dió pardas membranas », v. 48-50, car elles ont été « a la deidad de Baco inobedientes », v. 41), Ascalaphe fils d'Achéron en hibou (v. 54), Alcyone en alcyon (martin-pêcheur) (v. 94) et Actéon, métamorphose en cerf par Diane (v. 115). Ces métamorphoses, véritables mutations du corps, sont elles aussi des formes de la mort, car elles impliquent la disparition du corps humain, et donc de la vie humaine en tant que telle. La punition des dieux c'est la perte de la nature humaine. Nous avons montré que dans, dans la mentalité classique, la création est hiérarchisée : devenir un animal c'est se dégrader dans l'échelle des êtres. Les animaux sont signalés dans « Primero Sueño » comme : « el vulgo bruto » (v. 107). Pour le chrétien, un être humain est plus proche de Dieu qu'un animal.

La mythologie et les métamorphoses sont aussi présentes dans « Muerte sin fin » : le poème est représenté par l'image d'un nuage qui change de forme constamment, dans les cieux, près de

¹²⁶⁰ Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *op. cit.*, p. 834.

¹²⁶¹ *Ibid.*, p. 831.

Dieu mais jamais la divinité elle-même : « y en medio del jardín, bajo las nubes, / descarnada lección de poesía » (v. 394-395). La leçon de poésie ce sont les nuages, qui changent de forme. Pour Mordecai S. Rubin, « Las nubes serían una lección de poesía porque en vez de inclinarse hacia la forma o hacia el contenido tienen una flexibilidad de forma sin sacrificio del contenido, la misma fusión que ha buscado Gorostiza en esta obra. »¹²⁶² Et, plus loin dans « Muerte sin fin » : « ¡oh impalpables derrotas del delirio! / cruza entonces, a verlas desgarradas, / la airosa teoría de una nube » (v. 493-495). A la différence de Baudelaire, qui rapproche la poésie des nuages (« Le Poète est semblable au prince des nuées / Qui hante la tempête et se rit de l'archer »¹²⁶³), dans « Muerte sin fin » (comme dans « Primero Sueño »), la poésie échoue à dire le divin, malgré son penchant vers le ciel. Sa transformation en un nuage, comme pour le Lapithe Ixion, n'est qu'une vaine tentative, un leurre : admis dans l'Olympe, Ixion désire séduire Héra, mais Zeus le trompe, en donnant à un nuage la forme de son épouse. Il s'agit d'une leçon morale pour les mortels qui veulent posséder ce qui appartient aux immortels. Dans le cas de « Muerte sin fin », cette « lección de poesía » concerne les « derrotas del delirio » (v. 493) de l'Homme, lorsqu'il désire accéder à la connaissance du monde. Et lorsque tout sera détruit, notamment cette forme poétique, ce sera « nubes arriba » : « cuando la forma en sí, la pura forma / se abandona al designio de su muerte / y se deja arrastrar, nubes arriba » (v. 515).

Sor Juana condamne les ambitions excessives à travers le châtiment d'un personnage mythologique, alors que dans « Muerte sin fin » ce n'est pas un châtiment, mais un jeu ironique, voire même cruel : « y en un ilustre hallazgo de ironía / [Dios] la estrecha enternecido / con los brazos glaciales de la fiebre. » (v. 212-214).

En somme, « Muerte sin fin » assume la mort comme une présence inévitable et poétise avec une certaine ironie la mort de Dieu. « Primero Sueño » reprend plutôt des schémas mythologiques pour exprimer la faute morale de la créature qui désire accéder à la connaissance absolue avec, pour punition, la mort ou la mort en vie, représentée par la métamorphose. Cette condamnation se manifeste aussi à travers l'image biblique de la tour de Babel, comme nous le commenterons dans les lignes qui suivent.

¹²⁶² Mordecai S. RUBIN, *op. cit.*, p. 95.

¹²⁶³ Charles BAUDELAIRE, *op. cit.*, p. 38.

c) La tour de Babel : le langage et le péché

Nous avons commenté le rôle symbolique des pyramides, en tant qu'image du désir de l'homme d'atteindre le ciel. Elles seront comparées à la tour de Babel : « éstos, pues, Montes dos artificiales / (bien maravillas, bien milagros sean), / y aun aquella blasfema altiva Torre » (412-414). La condamnation du péché de vanité est ainsi présente dans « Primero Sueño » à travers la confusion des langues :

y aun aquella blasfema altiva Torre	
de quien hoy dolorosas son señales	415
–no en piedras, sino en lenguas desiguales,	
porque voraz el tiempo no las borre–	
los idiomas diversos que escasean	
el sociable trato de las gentes	
(haciendo que parezcan diferentes	420
los que unos hizo la Naturaleza,	
de la lengua por sólo la extrañeza),	

La confusion des langues apparaît alors comme la conséquence d'un péché originel. Au début, et suivant la création originelle offerte par Dieu, les hommes vivaient en harmonie et unis : « Tout le monde se servait d'une même langue et des mêmes mots » (*Genèse*, 11, 1).¹²⁶⁴ Ensuite, l'Homme commet une faute : il souhaite ressembler à Dieu et acquérir ses connaissances ; il est par conséquence punit par Dieu et perd l'harmonie originelle. Dans la *Genèse*, la volonté sacrilège des hommes est explicite : « Allons ! Bâtissons-nous une ville et une tour dont le sommet pénètre les cieux ! » (*Genèse*, 11, 4). Dieu considère que cette entreprise le met en péril lui-même, car les Hommes veulent excéder les limites qui leur sont assignées : « Et Yahvé dit : Voici que tous font un seul peuple et parlent une seule langue, et tel est le début de leurs entreprises ! Maintenant, aucun dessein ne sera irréalisable pour eux. Allons ! Descendons ! Et là, confondons leur langage pour qu'ils ne s'entendent plus les uns les autres » (*Genèse*, 11, 6-7. La langue est assimilée à une punition, ou à une sorte de cicatrice (« dolorosas son señales », « Primero Sueño », v. 415).

Le langage est décrit dans « Muerte sin fin » comme un fait corporel. La matière que constitue le langage se déplace depuis les zones vivantes (l'air, le son) vers des zones d'inactivité

¹²⁶⁴ Toutes les citations bibliques : *Bible de Jérusalem*, Paris, Cerf, 2000, p. 51.

(souterraines, silencieuses), ce qui souligne la destruction du langage. Cette destruction participe du mouvement général de « Muerte sin fin », qui signale un déplacement du sens vers un mutisme. Le langage se répète de manière stérile dans une spirale du vide, à l'instar de la gorge, où les mots sont étouffés par l'impossibilité de dire.

Dans « Primero Sueño », l'âme ne peut accéder à la connaissance absolue. Ceci a un caractère religieux, selon la croyance que le savoir total appartient au divin. « Primero Sueño » est une exercice de la pensée qui fige en langage rythmique et rimé un événement (un voyage de l'âme) imprégné de mythes et de faits intangibles.

Les limites de l'intellect sont représentées par une série d'images communes. Dans « Primero Sueño », l'âme se lance dans une aventure maritime, mais fait naufrage dans des rivages qui symbolisent les limites de son intellect ; les *Contemporáneos* font l'éloge de cette aventure, malgré le risque d'un naufrage, à travers les figures d'Ulysse, Sinbad ou Robinson. Ces images se construisent aussi à partir d'une verticalité, qui incarne la tension entre le ciel et la terre, d'où l'importance de l'image naturelle de l'astre solaire, qui aveugle la créature qui désire l'atteindre. Cette tension, dans les deux poèmes, a comme résolution une chute qui représente, symboliquement, l'échec de la créature dans son désir de se rapprocher du Créateur.

Nous avons analysé « Muerte sin fin » et « Primero Sueño » par rapport à la pensée, de par l'exigence intellectuel du discours poétique qu'ils véhiculent.

En ce sens, les deux poèmes ont été associés à la philosophie. En suivant la pensée de Gorostiza, nous avons montré les limites de l'assimilation des discours poétique et philosophique : alors que le second concerne une recherche pour énoncer à travers un discours structuré des réalités, le premier se suffit de la recherche, sans avoir besoin d'atteindre un but. Par conséquent, la poésie peut se permettre de désagréger le discours, de le transformer selon ses propres besoins expressifs.

Tant Gorostiza comme Sor Juana ont un rigoureux esprit autocritique. Dans le cas de Sor Juana, c'est aussi le discours d'humilité propre d'une religieuse : « Por ventura soy más que una pobre monja, la más mínima criatura del mundo y la más indigna de ocupar vuestra atención ».¹²⁶⁵ Cette autocritique, dans le contexte moderne, se traduit par une exigence d'écriture qui mène ver un refus de la publication, comme l'explique Gorostiza autour de la « poésie pure ».

« Primero Sueño » et « Muerte sin fin » déclarent que la conscience a des limites : dans « Primero Sueño » ceci est lié à la connaissance. Dans « Muerte sin fin », la question centrale touche les limites du langage pour dire le monde et pour dire, en mots, la vie. La composition même de « Muerte sin fin » mène au silence. Destruction de l'univers, mais aussi destruction de la langue, qui ne peut dire le monde. Comme remarque Ramón Xirau, cette destruction finale de l'Univers dans « Muerte sin fin » est en même temps une destruction du poème : « se duda del poema en un círculo vicioso que es más bien un eterno retorno del ser a la nada, de la palabra al silencio, de la comunicación a la soledad. »¹²⁶⁶

La poésie moderne va de la réflexion rationnelle au voyage depuis la vie intérieure vers l'absolu, par le biais d'un langage qui disserte sur lui-même, comme l'indique Jean-Claude Pinson : « la tendance à faire du langage replié sur lui-même le seul théâtre où peut désormais se

¹²⁶⁵ Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *op. cit.*, p. 827.

¹²⁶⁶ Ramón XIRAU, « Descarnada lección de poesía », in Álvaro RUIZ ABREU (coord.), *Crítica sin fin*, Mexico, Sello Bermejo-CONACULTA, 2004, p. 36. Première publication : Ramón XIRAU, *Tres poetas de la soledad*, Mexico, Antigua Librería Robredo, 1995, p. 13-20.

jouer l'exaltante fiction d'une idylle où l'on renoue avec l'absolu. »¹²⁶⁷ Mais dans les deux poèmes que nous étudions, il s'agit de souligner l'impossibilité de dire l'absolu.

Ce mouvement depuis l'intérieur vers l'absolu est voué à un échec. D'où une série d'images qui décrivent les limites des hommes, dans « *Primero Sueño* », et aux quelles répond « *Muerte sin fin* » : les pyramides (vaine tentative des hommes pour s'élever vers les cieux) où le voyage de l'âme, comme remarque Stanton : « *Otra red recíproca de imágenes centradas en el fracaso de un deseo o en el derrumbe de una ambición está representada por el viaje del alma en forma de una navegación marítima que termina en ahogo y naufragio.* »¹²⁶⁸

Il s'agit aussi de l'image commune du verre, en tant qu'objet contraignant. En même temps, parler du verre et de l'eau est une manière de réfléchir sur l'écriture. La forme est le verre, et ce liquide qui est contenu dans la forme ce sont les vers. Il y a une visualisation de l'écriture. On nous parle par métaphores de ce qu'est l'écriture. Si le poème est un verre, les vers sont le liquide, dans une image de la fluidité de l'écriture. Le verre contient, avec une forme (métrique, rimique) précise.

Par ailleurs, Aristote explique que nombre de rêves correspondent à des pulsions de la pensée : lors du rêve, la conscience reprend ce que nous avons souhaité étant éveillés.¹²⁶⁹ Le rêve de Sor Juana ne cesse d'être un rêve frustrant : l'impossible aspiration vers la connaissance absolue. Elle signale par un rêve (en vers) l'objet vers lequel s'élève son âme. Sans assimiler le « je » lyrique à l'auteur, force est de souligner que ce rêve correspond avec ce que Sor Juana, elle, chercha toute sa vie à travers ses études. Dans la partie suivante de notre étude (quatrième et dernière), nous aborderons ainsi la question onirique dans « *Muerte sin fin* » et « *Primero Sueño* », pour prolonger ensuite la question autour de l'analogie du rêve et de la mort, ce qui nous mènera à réfléchir sur la mort de la divinité dans le poème de Gorostiza.

1267 Jean-Claude PINSON, *op. cit.*, p. 20.

1268 STANTON, Anthony, *op. cit.*, p. 293.

1269 ARISTOTE, *op. cit.*

Partie IV

Spiritualité : quête et enquête

Dans les pages suivantes, que nous intitulerons « Le rêve, la mort et le spirituel », nous réfléchirons sur la présence du rêve dans « Muerte sin fin » et « Primero Sueño », afin de montrer qu'il apparaît dans les deux poèmes lié à la mort, à partir d'une analogie classique, que le poème moderne détourne pourtant pour développer le récit d'une destruction de la création. Cette destruction nous demande de réfléchir autour de la vision spirituelle que les deux poèmes véhiculent, en soulignant comment la mort, dans le poème moderne, atteint le domaine de la divinité, ce qui est impensable dans « Primero Sueño ».

Gorostiza souligne la portée du rêve dans les événements multiples de la pensée : « el sueño viene a ser así como la esencia de todo pensamiento ».¹²⁷⁰ En fait, le substantif « sueño » se traduit en français essentiellement par trois mots : le sommeil, le songe, le rêve. Nous privilégierons le mot « rêve », qui désigne tant le sommeil comme les images que nous percevons lorsque nous dormons. « Primero Sueño » commence avec le *sommeil* (l'assoupissement) des créatures, mais se prolonge ensuite dans un *rêve* qui parcourt l'univers : ce rêve est correspond aussi à un désir, la quête de la connaissance absolue.

Les *Contemporáneos* sont fascinés (comme Sor Juana le fut) par les mystères du rêve. Ceci étant, nous avons fait le choix de ne pas aborder le rêve à partir des écrits de Freud, dont la pensée sur le rêve et l'inconscient influence le début du XXème siècle. Nous expliquerons ce choix lorsque nous parlerons de l'action de la conscience lors du rêve, en montrant que les *Contemporáneos*, quoique conscients des techniques des Surréalistes, ont une autre manière d'aborder le rêve.

« Muerte sin fin », d'autre part, en appelle à l'image poétique de la mort. La mort et le rêve sont un point de communication pour les deux poèmes, comme le veut la tradition antique.¹²⁷¹ De la même manière que la mort peut être assimilée à une voie vers l'au-delà, le rêve est associé à une

1270 José GOROSTIZA, « Un hombre, un libro », *El Universal Ilustrado*, 18 mars 1926. Cité partir de José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 260.

1271 Tel que le rappelle James O. Crosby : « La idea del sueño como imagen de la muerte se halla en Cicerón, en Ovidio y en Tertuliano. » Note à : Francisco de QUEVEDO, *Poesía varia*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 502.

voie de communication avec la divinité. En même temps, entre « *Primero Sueño* » et « *Muerte sin fin* » se produit une profonde transformation dans la manière de penser le sacré : la modernité s'accompagne d'une désacralisation. Comment Gorostiza, dans sa relecture de « *Primero Sueño* », aborde-t-il Dieu ? Alors que « *Primero Sueño* » s'achève avec le récit du triomphe du soleil, apparenté à Dieu, dans « *Muerte sin fin* » la nuit originelle implique la destruction de l'ensemble de la création. Stanton résume ainsi ce qui sépare les deux poèmes : « *el sueño como “vuelo intelectual” del alma se ha mudado en la agonía de una “muerte sin fin de una obstinada muerte”*¹²⁷² que sigue con implacable lógica su camino de involución destructiva. »¹²⁷³ Dans ce retour aux origines, est-il pourtant possible de reconnaître des éléments propres de la gestation, une possible renaissance ? En fait, à la fin du poème apparaît le Diable, associé paradoxalement à l'amour : il s'agit ainsi de l'amour de la créature pour la vie (la dynamique qui la tient vivante) mais qui, en même temps, la dirige vers la mort.

Nous répondrons à ces questions en deux étapes principales : d'abord, en développant le lien entre la mort et le rêve ; ensuite, en analysant le rapport de « *Muerte sin fin* » et de « *Primero Sueño* » à la divinité, pour souligner comment Gorostiza reprend des éléments du christianisme et les transforme dans un chant d'amour consacré à la mort.

1272 Stanton fait référence au vers 241 de « *Muerte sin fin* ».

1273 Anthony STANTON, *op. cit.*, p. 302-303.

Chap. I – L’analogie du rêve et de la mort

Là où Sor Juana met en scène un rêve, Gorostiza se centre sur la mort. En fait, les deux poèmes développent l’association classique du rêve et de la mort. Nous montrerons que cette association est récurrente dans l’histoire de la littérature. En même temps, cette analogie nous situe dans un contexte nocturne (temps préférentiel du rêve), lorsque surgissent les ombres : « Piramidal, funesta, de la tierra / nacida sombra » (« Primero Sueño », v. 1-2) – ou, dans un vers de Baudelaire, quoique dans un registre différent : « La nuit voluptueuse monte ».¹²⁷⁴

Le rêve est en communication avec la mort : tous deux représentent un état différent de la conscience. Lors du rêve, le corps s’abandonne au repos et n’agit pas volontairement dans le monde. Dans « Primero Sueño », cet état de la conscience permet une ascension vers la connaissance et vers des sphères divines, au cours de laquelle la personne qui rêve (ou son âme) se retrouve en contact avec quelqu’un déjà mort qui lui dévoile des secrets de l’univers. Nous montrerons que « Primero Sueño » et « Muerte sin fin » ont en commun le fait de présenter une vision du rêve et de la mort comme un état autre de la conscience. Dans cet espace peuvent surgir des visions.

Par ailleurs, comme l’indique son titre, le poème de Gorostiza constitue le rêve d’une mort sans fin. La mort est un fait propre à la vie, qui se développe dans une dynamique de permanente agonie vers sa fin : la vie et la mort sont intimement liées, comme deux visions d’un même phénomène. Dans le poème de Gorostiza, ceci se manifeste en particulier à travers l’image classique du caractère éphémère d’une rose.

Nous pouvons ainsi décliner l’analogie du rêve et de la mort dans « Muerte sin fin » et « Primero Sueño » en trois étapes. D’abord, à partir de la présence du topique « somnus est imago mortis », mais aussi par rapport à la symbolique de la nuit et de l’eau. Nous aborderons, en deuxième lieu, les dimensions des univers oniriques, en ce qui concerne les visions qui se

¹²⁷⁴ Charles BAUDELAIRE, *op. cit.*, p. 155.

présentent lors du rêve, pour réfléchir autour de la construction littéraire d'un récit du rêve. Enfin, dans une troisième étape, nous montrerons comment le rêve est assimilé à la nature mortelle des hommes.

A. Une analogie classique

Le rêve a été, depuis l'Antiquité, rapproché de la mort. Ce rapprochement est un topique et revient avec force à travers les siècles dans la tradition littéraire. Villaurrutia le rappelle en 1942 : « los modernos cultivamos la vanidad de creer que los antiguos no sabían soñar. El sueño era para ellos una “imagen de la muerte”, cuando no una muerte cotidiana de la que cada despertar era una resurrección o, mejor aún, un nuevo nacimiento ».¹²⁷⁵ Les exemples de ce topique sont nombreux à travers le temps. Déjà, sous la plume de deux auteurs anciens : pour Ovide, « Quid est somnus gelidae nisi mortis imago ? »¹²⁷⁶ ; et pour Cicéron : « Somnus est imago mortis ».¹²⁷⁷ Dans son édition de « El sueño », Méndez Plancarte note une série de références liées à cette comparaison, parmi lesquelles la silve « Al sueño » de Quevedo, où le rêve est une « muda imagen de la muerte »¹²⁷⁸, ainsi que des vers de Calderón de la Barca : « en las lisonjas del sueño, / sepulcro tú de ti mismo, / mueres vivo, y vives muerto ».¹²⁷⁹ Pour Cuesta, *le Contemporáneo*, « la poesía es la que ha aproximado la naturaleza de la muerte a la naturaleza del sueño. »¹²⁸⁰

Si le rêve est lié à la mort, il n'est pas étonnant alors que l'on puisse reconnaître un rapprochement symbolique entre la mort et la nuit. Les ombres nocturnes concernent aussi des eaux

1275 Cf. Gérard de NERVAL, *El sueño y la vida, Aurélio*, trad. Agustín LAZO, préf. Xavier VILLAUURUTIA, Mexico, Nueva Cvltvra, 1942, p. XVI.

1276 « Qu'est-ce que le sommeil, sinon l'image de la froide mort ? » OVIDE, *Amores/Les Amours*, II, 9,41, éd. Henri Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 2004, p. 88.

1277 « Le rêve est une image de la mort ». CICERON, *Tusculanes*, I, 38, éd. Gustave Fohlen, trad. Jules Humbert, Paris, Les Belles Lettres, C.U.F., 1960.

1278 Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *El sueño*, édition de Alfonso Méndez Plancarte. Mexico, UNAM, 1989, note au v. 190, p. 83.

1279 *Ibid.*, p. 84.

1280 « Encuesta sobre la poesía mexicana, Carta a Bernardo Ortiz de Montellano » (1933), in : Jorge CUESTA, *Poemas y ensayos, III. Ensayos 2*, UNAM, Mexico 1978, p. 375.

sombres, alors que l'eau joue un rôle fondamental dans « Muerte sin fin », poème dont l'image centrale est celle d'un verre d'eau.

Nous verrons comment ce topique a été compris par José Gorostiza, et comment il apparaît dans « Primero Sueño », reliant les deux poèmes à travers la réécriture d'une tradition classique. Ceci nous permettra de montrer, dans un deuxième mouvement, le rôle symbolique de la nuit par rapport à la mort. Enfin, nous développerons la relation entre l'eau, le rêve et la mort.

1. Le topique « somnus est imago mortis »

Dans « Muerte sin fin », le rêve est directement mis en rapport avec le titre du recueil : « y sueña que su sueño se repite, / irresponsable, eterno, / muerte sin fin de una obstinada muerte » (v. 239-241). Dans « Primero Sueño », l'image est explicite : « (como, en efecto, imagen poderosa / de la muerte) Morfeo » (v. 189-190) –la remarque « en efecto », nous semble-t-il, souligne que le texte suit la tradition des anciens, tradition indiquée ensuite par la mention de Morphée. Sor Juana développe aussi la force de cette image, quand elle décrit l'état du corps lors du rêve : « el cuerpo siendo, en sosegada calma, / un cadáver con alma, / muerto a la vida y a la muerte vivo » (« Primero Sueño », v. 201-203). Dans le poème de Sor Juana, le rêve est le « retrato del contrario / de la vida » (v. 173-174) : il est une image de la mort.

Commentons cette analogie dans deux œuvres classiques de la dramaturgie baroque : *Hamlet* et *La vida es sueño*. Hamlet, personnage principal de la pièce homonyme de Shakespeare, reprend cette analogie dans la tirade la plus connue de la pièce :

To be, or not to be: that is the question
[...] To die, to sleep;
To sleep: perchance to dream: ay, there's the rub;
For in that sleep of death what dreams may come
When we have shuffled off this mortal coil,
Must give us pause: there's the respect
That makes calamity of so long life¹²⁸¹

1281 William SHAKESPEARE, *Hamlet*, III-1 : <http://www.shakespeare-navigators.com/hamlet/H31.html> (consulté le 9 fév 2011).

Hamlet se demande si le rêve qu'est la mort (« sleep of death ») n'est pas tout aussi difficile que la vie : en fait, on ne sait ce qui advient après la mort, et si la mort elle-même ne se poursuit pas par d'autres rêves (« what dreams may come / when we have shuffled off this mortal coil »). C'est aussi le message de Segismundo, dans *La vida es sueño* de Calderón, où le rêve et la mort se retrouvent unis pour remarquer le destin fatidique de l'homme :

Sueña el rey que es rey, y vive
con este engaño mandando,
[...]
y en cenizas le convierte
la muerte (¡desdicha fuerte!):
¿que hay quien intente reinar,
viendo que ha de despertar
en el sueño de la muerte?¹²⁸²

Puis, conclut logiquement que : « toda la vida es sueño, / y los sueños sueños son. »¹²⁸³ On est au cœur de l'expression du *desengaño* baroque. Face à cela, pour Segismundo le meilleur choix est de s'abandonner au rêve, avant que la mort ne nous emporte : « pues que la vida es tan corta, / soñemos, alma, soñemos ».¹²⁸⁴ Dans les pièces de Shakespeare ou de Calderón, des princes sont confrontés à la mort, qu'ils comparent au rêve. Sor Juana rappelle, elle aussi, ce point commun du rêve et de la mort : ils n'épargnent pas les rois (« el sayal mide igual con el brocado », v. 190-191). Comme la mort, le rêve ne fait pas de différences : « pues su nivel, en todo poderoso, / gradúa por exentas / a ningunas personas » (v. 180-182). Les corps sont soumis sans distinctions dans l'ombre et ainsi coupés du monde. En effet, l'assimilation du rêve et la mort est à mettre en relation avec les sens : le sommeil nous prive de la perception du monde extérieur.

L'obscurité des sens

La mort peut être décrite comme une véritable obscurité des sens : vivre c'est sentir (par les sens nous existons dans le monde), et mourir c'est cesser de sentir le monde (notre matière s'intègre, inconsciente et indolente, à l'énergie du monde). « Muerte sin fin » comporte deux vers qui résument ceci : « se abrasan, consumidos por su muerte / –¡ay, ojos, dedos, labios » (« Muerte

1282 Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Life is a dream/La vida es sueño*, La Habana, Ediciones “1616”, 1942, p. 174-175.

1283 *Ibid.*, p. 192.

1284 *Id.*

sin fin », v. 529-530). La mort entraîne la disparition de la vue (« ojos »), du tact (« dedos ») ; la mention des « labios » peut faire référence à la bouche (le goût et l'odorat) et au son (la parole). Le rêve implique une déconnection équivalente de la conscience par rapport à la perception du monde.

La conscience semble coupée des sens lors du rêve : « así, pues, de profundo / sueño dulce los miembros ocupados, / quedaron los sentidos / [...] / si privados no, al menos suspendidos » (« Primero Sueño », v. 166-168 et 172). Les sens extérieurs sont éteints. En fait, une fois que s'achève la description de l'assoupissement des créatures, « Primero Sueño » assimile le rêve à un espace-temps d'absences :

callados los sentidos,	230
con no replicar solo defendidos,	
y la lengua, que torpe enmudecía,	
con no poder hablar, los desmentía	

Ces vers soulignent, d'abord, l'absence des sens physiques (et donc absence de la conscience du temps) : le fait de ressentir et de non ressentir sépare la veille du sommeil.¹²⁸⁵ Ensuite, Sor Juana indique l'absence de parole ; mais la pensée reste active et seul le son est absent, qui est capté par un sens extérieur. Dans cet état, dans lequel le corps est « comme mort », le seul signe physique d'une continuité de la vie, dans le poème de Sor Juana, sont les battements du cœur : « dando tardas señas / el del reloj humano » (v. 204-205). Ceci, alors que les organes du corps :

mientras con mudas voces impugnaban	
la información, callados, los sentidos	230
—con no replicar sólo defendidos—,	
y la lengua que, torpe, enmudecía,	
con no poder hablar los desmentía.	

Pendant le rêve, comme dans le cas de la mort, les sens sont silencieux et cessent de dire le monde à la conscience. Ce silence des sens se rapproche du contexte nocturne, « el silencio intimando a los vivientes / [...] / la noche » (« Primero Sueño », v. 73 et 76). Nous développerons à présent ce rapport entre les ombres nocturnes et le trépas.

¹²⁸⁵*Traité du sommeil*, I, 5, in : ARISTOTE, *op. cit.*, 1847.

2. Des rêves nocturnes et funèbres

Le rêve et la mort ainsi associés, symboliquement, à la nuit sont le temps du repos, mais aussi temps où l'énergie vitale du soleil s'absente et le monde semble éteint. L'obscurité est assimilée à la mort et aux ténèbres, par le contraste entre le jour (qui est une source de vie grâce à l'astre solaire) et la nuit (le temps des ombres, de l'absence : de ce qui n'est pas) : « vida y muerte inconciliables, / siguiéndose una a otra / como el día y la noche » (« Muerte sin fin », v. 290-292). Nous montrerons ce rapport symbolique, en le développant aussi à partir d'un exemple emblématique de la poésie moderne : « La fin de la journée », de Baudelaire, ce qui permet de souligner comment l'image se transforme avec la modernité.

La mort représente l'obscurité totale, de la même manière que lors du rêve les yeux se ferment. En effet, l'homme s'imagine (car il ne peut l'éprouver) que la mort a lieu dans l'ombre. Ou, dans un poème de Saint-John Perse : « Âme jointe au bitume des Mortes ! Cousues d'aiguilles nos paupières ! »¹²⁸⁶ Le rêve, lui aussi, correspond à une « fermeture » de la vue. L'obscurité et la nuit représentent le domaine de ce qui n'existe pas, ce qui n'est pas créé ; le rêve a lieu dans cette temporalité de la mort, dans la nuit et son règne d'ombres.

Quand, dans « Muerte sin fin », commence la destruction complète de la création, « Las estrellas entonces ennegrecen. / Han vuelto al dardo insomne / a la noche perfecta de su aljaba. » (v. 522-524). Les étoiles ont rengainé leur lumière, représentée comme un « dardo » ou une flèche, dans son carquois (« aljaba »). À noter qu'« aljaba », en position rimique, s'unit dans une rime assonante avec « la nada » (v. 521), quatre vers auparavant, réunissant l'obscurité de l'étoile rengainée avec le vide et la mort.

Dans la silve « Preludio », publiée par Gorostiza en 1936, la nuit est associée au silence et à la mort, par rapport à la parole poétique :

Mira que, noche a noche, decantada
en el filtro de un áspero silencio,
quedóse a tanto enmudecer desnuda,
hiriente e inequívoca
—así en la entraña de un reloj, la muerte¹²⁸⁷

1286 SAINT-JOHN PERSE, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1986, p. 100.

1287 José GOROSTIZA, *Poesía y poética* [1988], Nanterre, ALLCA XX, Colección Archivos, 1996, p. 43.

C'est la mort de la matière même du poème (le langage) dans un contexte nocturne, ce qui est souligné par les sonorités proches de « decantada » et « enmudecer », par la fricative [s], qui rappelle un chuchotement (en espagnol, un « susurro »), dans « áspero », « silencio », « quedóse », « enmudecer », « desnuda » et « así ».

Pour Gilberto Prado Galán : « El ocaso de lo visible en el poema de Gorostiza recuerda a las sombras y al silencio que preludian, en el otro poema [« Primero Sueño »] , el sueño ».¹²⁸⁸ En effet, dans le poème de Sor Juana la nuit et l'obscurité sont associées au repos et à l'absence de soi même – l'assoupissement de la conscience et, ainsi, la non action physique de la volonté. L'ombre de la nuit est « funesta » (v. 1), alors qu'elle impose un « imperio silencioso » (v. 20). L'ombre nocturne est ainsi qualifiée à travers un vocabulaire négatif : « tenebrosa guerra » (v. 7), « pavorosa sombra fugitiva » (v. 9), « la tiniebla » (v. 45), « el silencio intimando a los vivientes » (v. 73).

L'assimilation du rêve et de la mort, à partir de leur association avec la nuit, est incarnée dans la mythologie grecque : Hypnos (le rêve) et Thanatos (la mort) sont tous deux fils de Nix (la nuit), filiation symbolique dans le contexte des ombres nocturnes (« le Sommeil, frère de la Mort »¹²⁸⁹). Dans la *Théogonie* (v. 211-212) d'Hésiode, la Nuit est mère des divinités de la fatalité, ainsi que de celles du songe : « la Nuit enfanta Moros, *Lot-Fatal* l'odieux, Kère, *Mort* noire, et *Trépas*, Thanatos ; elle enfanta Hypnos, *Sommeil* ; elle enfantait aussi la tribu des Songes ».¹²⁹⁰ Dans l'*Illiade* (XVI), Hypnos et Thanatos agissent ensemble auprès des morts, emportant la dépouille de Sarpédon. Après la mort de ce dernier, Zeus demande à Apollon :

Maintenant, chez Phébus, nettoie de ses sombres nuages de sang – en t'éloignant des traits – le corps de Sarpédon ; puis, l'emportant au loin, lave-le dans le courant d'un fleuve ; oins-le d'ambrosie, couvre-le de vêtements impérissables. Et fais-le emporter par des porteurs agiles, le Sommeil et la Mort, les jumeaux »¹²⁹¹

Aussitôt, Apollon accomplit sa tâche, ainsi que Hypnos et Thanatos. Après la purification du corps par l'eau dans un fleuve, le Sommeil et la Mort interviennent pour emporter le corps. Cette scène connaît de nombreuses représentations graphiques, dans lesquelles le Sommeil tient la dépouille par

1288 Cité par : Tarcisio HERRERA, « Muerte sin fin, un homenaje al Primero Sueño », in *Literatura Mexicana*, Instituto de Investigaciones Filológicas (UNAM), vol. XVI, n. 1, 2005, p. 149.

1289 HOMÈRE, *L'Illiade*, trad. Eugène Lasserre, Paris, GF-Flammarion, 1965, p. 240.

1290 HÉSIODE, *Théogonie, La naissance des dieux*, trad. Annie Bonnafé, Paris, Rivages poche/Petite Bibliothèque, 1993, p. 74.

1291 HOMÈRE, *op. cit.*, p. 281.

le haut, près de la tête, des pensées, et la Mort le tient par le bas, par les pieds, près de la terre où ira le corps.¹²⁹²

Nous avons déjà montré, dans la première partie de notre travail, le rôle essentiel de Charles Baudelaire en tant qu'initiateur de la modernité ; il nous permet donc de mettre en relief des changements entre la poésie baroque et moderne. En ce sens, nous pouvons citer un sonnet octosyllabique de Baudelaire, « La fin de la journée », qui éclaire certains aspects du rôle symbolique de la nuit.

Sous une lumière blafarde
Court, danse et se tord sans raison
La Vie, imprudente et criarde.
Aussi, sitôt qu'à l'horizon
La nuit voluptueuse monte,
Apaisant tout, même la faim,
Effaçant tout, même la honte,
Le Poète se dit : « Enfin !
Mon esprit, comme mes vertèbres,
Invoque ardemment le repos ;
Le cœur plein de songes funèbres,
Je vais me coucher sur le dos
Et me rouler dans vos rideaux,
O rafraîchissantes ténèbres ! »¹²⁹³

On reconnaît une série d'associations qui montrent comment la nuit est assimilée à la mort, avec la fascination mortuaire de Baudelaire. En effet, la nuit porte atteinte à la « Vie » (personnifiée par la majuscule) : son règne de ténèbres est le règne de la mort. La Vie agit « sans raison » – elle est d'ailleurs « imprudente et criarde ». Ce caractère de la vie est souligné aussi par une série de monosyllabes (« Vie », « nuit », « faim », « dos », « court », « tout », « dit »), évoquant quelque chose de léger, en opposition à la puissance de la nuit, incarnée dans le mot final : « ténèbres ».

À noter aussi que dans ce poème de Baudelaire, la nuit (l'obscurité nocturne) est perçue comme un phénomène ascendant (« la nuit voluptueuse monte », v. 5), comme dans le début de « Primero Sueño » (« de la tierra / nacida sombra, al Cielo encaminaba », v. 1-2). La différence est que dans « Primero Sueño » la nuit déploie des « vanos obeliscos » (la nuit n'est qu'une illusion

1292 Cf., par exemple, de Johann Heinrich Füssli, « Le Sommeil et la Mort portant le corps de Sarpédon en Lycie », 1803, Sammlung Haus Rechberg (Zurich).

1293 Charles BAUDELAIRE, *op. cit.*, p. 155.

face au règne lumineux de Dieu), alors que dans « La fin de la journée » le poète aspire à être recouvert par les « rafraîchissantes ténèbres » d'une « nuit voluptueuse ». Dans le sonnet de Baudelaire, nous retrouvons l'affirmation du rôle mortuaire des ténèbres nocturnes, mais ce poème relève un changement dans la représentation poétique de la tombée de la nuit dans la poésie moderne : la fascination du poète pour les ténèbres, décrites avec sensualité. Si dans « Primero Sueño », la nuit est le revers de la clarté divine, dans « La fin de la journée » la nuit est source de plaisir pour le poète. Voire même, les ténèbres sont rafraîchissantes, comme un liquide. En effet, alors que symboliquement la nuit réunit le rêve avec la mort, nous montrerons dans les lignes suivantes que cette union a aussi lieu dans un élément naturel : l'eau.

3. L'eau, le rêve et la mort

L'eau est l'élément sacré du baptême pour le christianisme. Matière de purification spirituelle, elle constitue une composante essentielle pour la vie. En même temps, elle peut se retrouver associée symboliquement à la mort. Le rôle central joué par cette image dans « Muerte sin fin », nous invite à une analyse des valeurs symboliques de l'eau, ce qui nous permettra de montrer ses rapports avec le rêve et la mort.

On retrouve l'association du rêve et de l'eau dans des œuvres des *Contemporáneos*. Dans *Reflejos* (1926) de Xavier Villaurrutia, revient la même formule dans le poème « Agua » : « Agua de sueño ».¹²⁹⁴ Dans « Canción », de *Desvelo* (1925), Gilberto Owen parle de « una honda agua de sueño ».¹²⁹⁵ Dans ce même recueil, dans « Adiós », le rêve devient un breuvage : « beber el sueño ».¹²⁹⁶ Dans les années 1920, aussi, cette image apparaît dans l'écriture de Saint-John Perse (« l'eau plus pure qu'en des songes »¹²⁹⁷) ou d'Antonin Artaud (« Mes rêves sont avant tout une liqueur, une sorte d'eau de nausée où je plonge et qui roule de sanglants micas. [...] Et quant à l'apparence

1294 Blanca Estela DOMÍNGUEZ SOSA (éd), *Contemporáneos – Obra poética. Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen, José, Gorostiza, Salvador Novo, Jorge Cuesta*, Barcelone, DVD Ediciones, 2001, p. 94.

1295 Gilberto OWEN, *De la poesía a la prosa en el mismo viaje*, Mexico, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990, p. 45.

1296 *Ibid.*, p. 48.

1297 SAINT-JOHN PERSE, *op. cit.*, p. 96.

physique de mes rêves, je vous l'ai dit : une liqueur »¹²⁹⁸). Le lien symbolique entre l'eau et le rêve est souligné avec force détails par Gaston Bachelard dans son œuvre *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*.¹²⁹⁹ Bachelard fait spéciale mention des eaux stagnantes, des eaux sombres, associées à la mort.

L'eau, la mer, sont des éléments récurrents dans la poésie de José Gorostiza, et c'est le cas dans le recueil *Canciones para cantar en las barcas*, empreint du le rythme des vagues sur des rivages de sable. L'association du rêve ou de la mort avec l'eau est liée à ce mouvement des eaux : un fleuve qui coule peut évoquer le passage du temps (notre mouvement vers la mort) et des eaux stagnantes peuvent représenter la mort elle-même, alors que l'image de l'eau attrapée dans un simple verre est un des principaux *leit motiv* de « Muerte sin fin ».

Le mouvement incessant de l'eau, dans la poésie de Gorostiza, concerne le dessin miroitant des vagues sur le sable. Eduardo Luquín commente que Gorostiza commence à écrire ses *Canciones* lors d'un voyage à Veracruz, fasciné par : « la línea cambiante, sinuosa y movediza que traza el borde del agua sobre la arena. »¹³⁰⁰ Ou, dans un poème de Gorostiza de 1925 : « No es agua ni arena / la orilla del mar ». ¹³⁰¹ Dans un autre texte du poète, on découvre cette image associée au rêve : « las orillas misteriosas del sueño ». ¹³⁰² On peut penser aussi au vers de Góngora : « Dejadme llorar / orillas del mar. » ¹³⁰³ L'eau fluctue : c'est l'image même de la forme, qui ne cesse d'évoluer, sans se constituer, comme notre corps, toujours changeant dans son mouvement vers la mort.

C'est aussi le mouvement de l'eau dans un fleuve. Dans « Muerte sin fin » : « ¿También – mejor que un lecho– para el agua / no es un vaso el minuto incandescente / de su maduración? » (v. 97-99). Ici, l'ensemble des analogies entre l'eau, le temps, le sommeil et la mort sont unies par l'image du lit (« lecho ») du fleuve : l'espace du sommeil et l'espace où l'eau coule ou languit. La pluralité sémantique allie le sens des différents éléments, en rapport avec un contraste entre l'écoulement du temps et la stagnation de l'eau dans un verre. Cette image est présente aussi dans le quatrième et dernier sonnet de la série « Presencia y fuga » (1938), de Gorostiza (nous soulignons) :

1298 *Le Disque vert*, 3ème année, n. 3, 4ème série, 1925. Dans: Antonin ARTAUD, *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, 1972, p. 436.

1299 Gaston BACHELARD, *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, 1942.

1300 Eduardo LUQUÍN, *La cruz de mis vientos*. Cité par Guillermo SHERIDAN, *Los Contemporáneos ayer*, Mexico, FCE, 1993 [1985], p. 109.

1301 José GOROSTIZA, *Poesía y poética* [1988], Nanterre, ALLCA XX, Colección Archivos, 1996, p. 8.

1302 José GOROSTIZA, « Escalera », *Contemporáneos*, juillet 1929. Cité à partir de José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 266.

1303 Luis de GÓNGORA Y ARGOTE, *Antología poética*, Madrid, Castalia, 1986, p. 85.

¡**Agua**, no huyas de la **sed**, detente!
 Detente, oh claro **insomnio**, en la **llanura**
 de este **sueño** sin párpados que **apura**
 el idioma **febril** de la corriente.

No el tierno simulacro que te miente, 5
 entre rumores, viva; no, madura,
 ama la **sed** esa tensión de **hondura**
 con que saltó tu flecha de la **fuelle**.

Detén, **agua**, tu prisa, porque en tanto
 te ciegue el ojo y te estrangule el canto, 10
 dictar debieras a la **muerte** zonas;
 que por tu propia **muerte** concebida,
 sólo me das la piel endurecida
 ¡oh movimiento, sierpe! que abandonas.¹³⁰⁴

Ce sonnet réunit les lexiques du rêve (« sueño », « insomnio »), de l'eau (« agua », « sed », « corriente », « fuente », « apura », « hondura ») et de la mort (« muerte »). La mort peut être assimilée à l'eau en rapport à l'écoulement du temps (à image d'un fleuve qui va mourir dans la mer). On reconnaît aussi le lexique du langage (« idioma », « miente », « rumores », « estrangule el canto », « dictar »), qui est la matière fluide du poème, qui se dirige vers la mort (v. 11) ; le poète souhaite donc arrêter ce fleuve qui va vers la mort.

Dans « Muerte sin fin », il est question du rythme de l'écoulement de l'eau, par rapport à la mort :

Sabe la muerte a tierra,
 la angustia a hiel.
 Este morir a gotas 340
 me sabe a miel.

Cette mort lente, goutte à goutte (un temps qui agonise), rappelle le poème de *Canciones para cantar en las barcas* « El enfermo », qui plante le décor (véritable antichambre de la mort) dans lequel meurt un malade : « Afuera canta un pájaro cautivo, / y con gota fugaz el surtidor. »¹³⁰⁵ En fait, ce lent mourir incarne la vie, qui se dirige vers la mort. L'oiseau captif peut évoquer le poète,

1304 José GOROSTIZA, *Poesía y poética* [1988], Nanterre, ALLCA XX, Colección Archivos, 1996, p. 58.

1305 *Ibid.*, p. 13.

prisonnier du temps et de sa mortalité. L'écoulement de l'eau goutte après goutte évoque une clepsydre, dans laquelle devient tangible l'épuisement du temps des êtres vivants. Bachelard remarque que « Contempler l'eau, c'est s'écouler, c'est se dissoudre, c'est mourir. »¹³⁰⁶

L'eau change de forme, et ses trois stades sont fortement symboliques : vapeur, eau, glace : matière éthérée, fluide, statique : ciel, mer (fleuve), terre (minéral). En effet, l'eau évolue. En tant que vapeur, elle semble ne pas exister. En tant que fleuve qui, vivant, coule, c'est une image de notre vie, notre temps, notre sang (liquide qui parcourt notre corps et incarne notre énergie vitale). Paul Claudel indique que « Toute eau nous est désirable ; et, certes, plus que la mer vierge et bleue, celle-ci fait appel à ce qu'il y a en nous entre la chair et l'âme, notre eau humaine chargée de vertu et d'esprit, le brûlant sang obscur ».¹³⁰⁷ En tant que mer, l'eau est une image de l'union de l'énergie de la vie dans un mystérieux univers d'eaux stagnantes. L'eau glacée, dans sa froideur rappelle la mort, elle aussi, car tout mouvement a cessé et son essence est l'immobilité minérale (« hielo justo », dans « Muerte sin fin », v. 37).

L'eau se caractérise par son mouvement ou son absence de mouvement. Nous naissons dans les liquides amniotiques et, dans la mythologie, nous nous éloignons du monde des vivants à travers le fleuve des morts. Eaux mouvantes, les fleuves deviennent eaux stagnantes lorsqu'ils meurent dans l'océan : image du temps qui s'écoule vers une totalité d'eaux qui ne peut aller au-delà, dans cette immensité obscure et mystérieuse de la mer : « [...] los funestos cánticos del mar / –más resabio de sal o albor de cúmulo / que sola prisa de acosada espuma. » (« Muerte sin fin », v. 17-19). On peut penser à Charon, passeur des âmes des morts dans l'au-delà, tel qu'il est décrit dans l'*Enfer* de Dante. D'ailleurs, son apparition est précédée par le sommeil, puis une mer :

Io non so ben ridir com'i' v'intrai,
tant' era pien di sonno a quel punto
che la verace via abbandonai.

[...]

E come quei che con lena affannata,
uscito fuor del pelago a la riva,
si volge a l'acqua perigliosa e guata,
cosí l'animo mio, ch'anchor fuggiva,

¹³⁰⁶ Gaston BACHELARD, *L'eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière* [1942], Librairie José Corti, 2005, p. 59.

¹³⁰⁷ Paul CLAUDEL, *Connaissance de l'Est*. Cité par Gaston BACHELARD, *L'eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière* [1942], Librairie José Corti, 2005, p. 74.

si volse a retro a rimirar lo passo
che non lasciò già mai persona viva.¹³⁰⁸

Après avoir traversé la frontière du sommeil (véritable introduction à ce voyage mystique), le « je » lyrique se retrouve sur un rivage et contemple une mer, qui représente la barrière qui ne peut être traversée – le non retour après le trépas. Le « je » lyrique atteindra par la suite la barque de Charon, sur les rives de l'Achéron (« Ed ecco verso noi venir per nave / un vecchio, bianco per antico pelo »).¹³⁰⁹ Charon se retrouve transformé par Dante en démon de l'enfer chrétien (« Caron dimonio con occhi di bragia »¹³¹⁰), dans un mélange de mythes gréco-latins et de christianisme caractéristique de la tradition chrétienne, et dont l'influence imprègne tout le « Primero Sueño ». Dans le poème de Sor Juana, comme nous l'avons vu, il y a des évocations de naufrages liés à la mythologie. Phaéton, après avoir brûlé son corps en voulant prendre les brides du char du soleil, fut englouti par les eaux du Po : « Ni el panteón profundo / –cerúlea tumba a su infeliz ceniza– » (v. 796-797). On pense aussi, de manière ample dans la tradition littéraire, à la mort de Narcisse (Ovide), aux figures féminines de Galatée (Théocrite, Ovide, Cervantes, Góngora) ou Ophélie (Shakespeare, ainsi que des peintres du XIX^{ème} siècle, comme John Everett Millais). On reconnaît cette image aussi dans *Canciones para cantar en las barcas*, à travers le poème « Pescador de luna », qui renferme une série de symboles : la mort, le rêve, l'eau. Un pêcheur (« mi pescador, el de profundos ojos »¹³¹¹) veut capturer le reflet de la lune, pour connaître ainsi ce qui se cache au-delà du visible : « ¡Pez de luna bruñida no se pesca, / pescador! ».¹³¹² Ses yeux désirent voir dans la lune le secret du ciel, mais derrière cette illusion ce cache le secret des profondeurs marines, la mort :

Que, pobres, las corrientes y la charca
encierran ilusión,
y ajenos al peligro de tu barca
vienen sueño de luz al corazón.¹³¹³

1308 « Canto I », v. 10-12 et v. 22-27, in : DANTE, *La divine comédie, L'Enfer/Inferno*, Paris, GF-Flammarion, 1985, p. 24.

1309 Canto III », v. 82-83, in : DANTE, *op. cit.*, p. 44.

1310 Canto III », v. 109, in : DANTE, *op. cit.*, p. 46.

1311 José GOROSTIZA, *Poesía y poética* [1988], Nanterre, ALLCA XX, Colección Archivos, 1996, p. 14.

1312 *Id.*

1313 *Id.*

Ce voyageur, qui est en fait « la forma del lucero » (la lune) qui danse sur les flots de la mer, peut représenter l'attrait du pêcheur pour la mort, à l'instar des sirènes, belles mais fatales. Ainsi, le « je » lyrique invite-t-il le pêcheur à laisser l'eau tranquille : « *deja que riegue la orilla con amor* » (v. 12), plutôt qu'à s'aventurer dans les profondeurs marines ou à mettre en péril sa barque suivant aveuglement l'illusion du reflet de la lune. L'image de l'« *agua dormida* » représente des eaux calmes, renouvelant le lien entre le rêve et sa douceur (lien renforcé plus loin par le vers suivant : « *vienen sueños de luz al corazón* », v. 20).

Par ailleurs, les caractéristiques de l'eau peuvent expliquer qu'elle soit associée à la mort et au rêve. Dans « *Muerte sin fin* », l'eau est caractérisée comme une absence ou un vide, comme la mort : « *Ay, pero el agua, / ay si no sabe a nada* » (v. 342-343). Ici, « *sabe* » correspond à un goût, mais le verbe suggère aussi la connaissance (« *saber* »), évoquant comment les sens, qui nous permettent de connaître le monde, sont annulés. Arturo Cantú remarque que « *el agua, la materia, no tiene olor, color ni sabor, no tiene determinaciones.* »¹³¹⁴ En même temps, l'eau est liée au rêve car tous deux donnent accès à une perception autre de la vie : quand nous introduisons notre corps sous l'eau, les sons, la vue, le tact, le goût sont altérés – ne pouvant respirer sous l'eau ni nous servir de canaux nasaux et buccaux, l'odorat est comme anesthésié. En fait, la présence de l'eau dans « *Muerte sin fin* » et « *Primero Sueño* » est liée aussi aux créatures sous-marines. Dans le poème de Sor Juana, les poissons représentent le silence et l'obscurité des profondeurs marines :

y los dormidos, siempre mudos, peces,
en los lechos lamosos 590
de sus oscuros senos cavernosos,
mudos eran dos veces

À noter la rime interne assonante de « *mudos* » et « *oscuros* », associant le silence à l'obscurité. Les poissons sont présents pour signaler le sommeil des créatures avec l'arrivée de la nuit – leur double mutisme s'explique par le fait qu'ils dorment, mais aussi à cause de l'altération de la perception des sons sous l'eau. Dans le poème de Gorostiza, les poissons apparaissent dans le contexte de la destruction de la création, qui a lieu au sein d'un rêve. Leur habitat est assimilé à la nuit :

cuando los peces todos 590
que en sus cautelosas órbitas discurren

1314 CANTÚ, Arturo, *op. cit.*, p. 138.

como estrellas de escamas, diminutas,
por la entumida noche submarina

La mer est présentée comme un ciel où les poissons, brillants, sont les astres (« órbitas », « estrellas »). Il est pourtant question de la nuit sous-marine.

L'eau, en somme, nous a permis de signaler comment se construit l'analogie de la mort et du rêve tant dans « Muerte sin fin » que dans « Primero Sueño ». En dehors des passages qui explicitent le topique ancien « somnus est imago mortis » dans les textes de Gorostiza et de Sor Juana, cette analogie fonctionne à partir d'une série d'éléments symboliques, dont le caractère funèbre de la nuit (contexte temporel propre du sommeil) et l'association de l'eau avec le passage du temps, qui mène vers la mort (dont notamment des eaux mobiles, à image du fleuve des morts, ou des eaux stagnantes et sombres), proposant ainsi une atmosphère commune, révélatrice du dialogue poétique entrepris par Gorostiza avec le poème de Sor Juana. Atmosphère qui concerne aussi une série de thématiques liées aux attributs du rêve, comme nous le développerons à présent.

B. Les univers oniriques

Pour décrire une personne qui dort, Sor Juana fait référence à « un cadáver con alma » (v. 201). En effet, lorsqu'on observe une personne endormie, on ne sait où se trouve son esprit. Et pourtant, le rêve est une expérience sensible : le corps semble absent, mais l'âme reste active et perçoit des visions oniriques. Lors du rêve, on voit sans voir : les yeux sont obscurcis par les paupières et la conscience est sous l'emprise de visions. Ainsi, l'assimilation à la mort est fondamentale pour comprendre le voyage de l'âme dans « Primero Sueño » : si le corps, comme mort – puisque ses facultés sont en suspens –, est détaché de l'âme, celle-ci évolue en dehors du temps ; où, dans tous les cas, dans un temps qui ne correspond pas aux lois qui régissent le temps quotidien de la veille.

À cause de ce dédoublement de la conscience, le rêve est associé à un voyage de l'âme qui, dans le cas de « Primero Sueño », correspond à la tradition antique du rêve d'anabase. Dans cette

tradition, le rêve, à image de la mort, constitue une voie d'accès à des sphères célestes et à une connaissance autrement voilée aux mortels.

1. Des visions dans le rêve

Le rêve représente une instance particulière de la conscience. Cette caractéristique lui vaut d'être considéré comme un espace préférentiel pour rentrer en contact avec le divin. C'est le cas explicitement dans « *Primero Sueño* ». Le rêve est ainsi présenté comme un espace d'introspection, pouvant provoquer des visions.

a) Le rêve d'anabase

En référence à Sor Juana, le « *Primero Sueño* » d'Ortiz de Montellano commence avec un « *Argumento* », qui s'achève par les indications suivantes : « Y desperté. / (*Apuntes de un sueño*). » ; puis, le poème finit avec les vers : « Y despierto / a horas que son ¡nieve! »¹³¹⁵ Cette indication abrupte du réveil répond, en fait, au derniers vers de la silve de Sor Juana : « y yo despierta » (v. 975). Comme source de ceci, en fait, il faut remonter à la fin du *Somnium Scipionis* : « ego somno solutus sum »¹³¹⁶, qui peut se traduire comme « y despertéme ».¹³¹⁷ *Le rêve de Scipion* est un récit de Cicéron qui fait partie de *De republica*¹³¹⁸, et constitue l'exemple caractéristique du rêve d'anabase. Scipion le jeune a une vision au cours d'un rêve : son père et son grand-père (Scipion l'Africain) le contactent en rêve et lui révèlent des connaissances de l'au-delà. Par ailleurs, il est informé de sa destinée future et reçoit comme apprentissage l'importance de servir sa patrie, et de pratiquer la justice et la pitié, afin d'assurer l'accès de son âme au séjour céleste. En effet, comme

1315 Les deux citations d'Ortiz de Montellano : Bernardo ORTIZ DE MONTELLANO, « *Primero Sueño* », in : *Contemporáneos*, n. 35, avril 1931, p. 2 et 12. Stanton remarque aussi cette recurrence du verbe « despertar » dans le poème de Sor Juana et d'Ortiz de Montellano ; cf. Anthony STANTON, *op. cit.*, p. 288.

1316 Marco Tulio CICERÓN, *El sueño de Escipión*, trad. René Acuña, Mexico, UNAM, 1989, p. 62.

1317 Comme le fait René Acuña, dans : Marco Tulio CICERÓN, *El sueño de Escipión*, Mexico, UNAM, 1989, p. 62.

1318 Chapitres 9 à 29. Cf. Marco Tulio CICERÓN, *El sueño de Escipión*, trad. René Acuña, Mexico, UNAM, 1989, p. 7.

l'indique Jean Dufournet, « Cicéron croit à l'immortalité de l'âme, à sa transmigration ».¹³¹⁹ *Le rêve de Scipion* est notamment connu, à partir du Vème siècle, à travers Macrobe et son *Commentaire au rêve de Scipion*¹³²⁰. Pendant le Moyen Âge, comme le révèle le début du *Roman de la Rose* (XIIIème siècle), Macrobe pouvait représenter un véritable « garant » de l'interprétation des rêves :

Maintes gens dient que en songes
N'a se fables non et mençonges ;
Mes l'en puet tex songes songier
Qui ne sont mie mençongier,
Ains sont après apparissant, 5
Si en puis bien traire a garant
Un actor qui ot non Marcobes,
Qui ne tint pas songes a lobes,
Ainçois escrist la vision
Qui avint au roi Cypion.¹³²¹ 10

Citer Macrobe sert à démontrer que les rêves ne sont pas forcément mensongers, et, dans certains cas, peuvent s'avérer prémonitoires. Jordi Raventós remarque que « muchos autores, unos casi desconocidos, otros celeberrimos –pienso, por ejemplo, en Chrétien de Troyes, Rabelais, Petrarca, Vives o Cervantes–, leyeron con fruición la obra macrobiana ».¹³²² L'influence de Macrobe se prolongea dans le temps, et Sor Juana a dû avoir accès à son texte.

Comme le songe de Scipion, « Primero Sueño » est le rêve d'une ascension vers les sphères célestes. En fait, le grec *ἀνάβασις* désigne une ascension. L'*Anabase* de Xénophon, justement, est le récit de l'ascension dans une montagne d'une expédition militaire. Et, dans l'*Anabase* (1924) de Saint-John Perse, il s'agit du déplacement d'un peuple vers des terres élevées (« Je marche, vous marchez dans un pays de hautes pentes »¹³²³), avec une empreinte onirique évidente (« je hantais la ville de vos songes »¹³²⁴). Dans le cas de « Primero Sueño », c'est une ascension de l'âme vers les

1319 Dans : Guillaume de LORIS, *Le Roman de la Rose*, Paris, GF Flammarion, 1999, p. 253.

1320 MACROBE, *Commentaire au Songe de Scipion*, Paris, Les Belles Lettres, 2001. Nous utilisons la version espagnole de Jordi Raventós : MACROBE, *Comentarios al sueño de Escipión*, Madrid, Siruela, 2005.

1321 Guillaume de LORIS, *op. cit.*, p. 48.

1322 MACROBE, *op. cit.*, p. 10.

1323 SAINT-JOHN PERSE, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1986, p. 95. Première édition : « Anabase », *La Nouvelle Revue Française*, Paris, janvier 1924.

1324 SAINT-JOHN PERSE, *op. cit.*, p. 93.

sphères divines. Et, comme le poème de Sor Juana, « Muerte sin fin » correspond à une élévation intellectuelle :

¡Oh inteligencia, soledad en llamas	255
que todo lo concibe sin crearlo!	
[...]	
y lo encumbra más allá de las alas	260
a donde sólo el ritmo	
de los luceros llora.	

Le texte de Gorostiza, en même temps, condamne le créateur à la destruction (annoncée par les larmes des étoiles dans le vers 262). Au contraire, « Primero Sueño » prolongeait la tradition de mises en scène de rêves liés à une élévation vers le créateur. Il y a de nombreux exemples de rencontres avec le divin dans le rêve dans la *Bible* (en particulier en rapport aux prophètes), où sont mis en scène des apparitions d'anges, du Saint Esprit ou de la divinité elle-même au cours d'expériences oniriques. Ceci étant, il ne s'agit pas dans le cas de « Primero Sueño » de prophéties, car l'âme admet plutôt son échec dans le désir d'atteindre la connaissance absolue. Aristote, d'ailleurs, refuse d'analyser les songes en tant que divination, car cela dépasse l'intelligence et constitue plutôt des croyances.¹³²⁵ Il admet plutôt que l'âme puisse capter une sensation ou un mouvement, et que cela se manifeste dans un rêve, lorsque le corps est au calme –et donc plus réceptif.¹³²⁶ Ces mouvements produisent les images des rêves.

Si au cours du rêve le corps est comme mort, l'âme, elle, se libère et entreprend un voyage intellectuel. Dans « Primero Sueño », la « Fantasia » copiait dans l'âme les images du monde, « No solo ya de todas las criaturas / Sublunares; mas aun también de aquellas / Que intelectuales, claras son Estrellas » (v. 285-287). Ici commence le voyage de l'âme, à partir du sommeil du corps et de l'éveil de l'âme. Cet éveil se produit d'abord par l'agitation de la « Imaginativa ». Selon l'expression de José Gaos, « La imaginativa despierta de la poetisa dormida ».¹³²⁷ Il est question des images célestes, images « intelectuales », abstraites. La « Fantasia » rêve des images du ciel et imprime dans l'âme ses créations. Dans un mouvement propre au néoplatonisme, « Primero Sueño » part de l'idée que lors du sommeil l'âme quitte le corps (qui reste comme mort) :

¹³²⁵ *De la divination dans le sommeil*, I, 4. In : ARISTOTE, *Psychologie d'Aristote - Opuscules*, trad. Jules Bathélémy Saint-Hilaire, Paris, Dumont, « À l'Institut », 1847.

¹³²⁶ ARISTOTE, *De la divination dans le sommeil*, I, 6. In : ARISTOTE, *op. cit.*

¹³²⁷ José GAOS, « El sueño de un sueño », in *Historia Mexicana*, v. 10, n. 1, juillet-août 1960, p. 55.

El alma, pues, suspensa
 del exterior gobierno, –en que ocupada
 en material empleo,
 o bien o mal da el día por gastado–, 195
 solamente dispensa
 remota, si del todo separada
 no, a los de muerte temporal opresos
 lánguidos miembros, sosegados huesos,
 los gajes del calor vegetativo, 200
 el cuerpo siendo, en sosegada calma,
 un cadáver con alma,
 muerto a la vida y a la muerte vivo

Robert Ricard et Octavio Paz ont expliqué comment « Primero Sueño », à travers l'élévation de l'âme dans le rêve et la visualisation de l'univers dans sa totalité, appartient à la tradition du rêve d'anabase.¹³²⁸ L'âme perçoit dans « Primero Sueño » des formes qui dépassent les simples préoccupations de la veille. Comme le veut la tradition chrétienne, l'âme est immatérielle et elle est assimilée à un oiseau : « su inmaterial sér » (v. 293), « vuelo intelectual » (v. 301). Le corps est caractérisé comme la « corporal cadena, / que grosera embaraza y torpe impide / el vuelo intelectual » (v. 299-301).

De manière générale, le rêve d'anabase est lié à l'énonciation de visions lors du rêve. Dans le cas de « Muerte sin fin », il s'agit d'un rêve, au cours duquel défile la création, quoique dans un processus régressif de destruction. Le poème véhicule une image du rêve comme un état de la conscience qui, à image de la mort, donne accès à une vision différente du monde.

b) Le rêve et les visions

Dans une lettre adressée par Gorostiza à Villaurrutia en 1936, il remarque que : « En la ausencia, en el sueño, en el coito –las antecámaras de la muerte– allí, con los ojos cerrados (“para alumbrar la ruta a la caricia”) el pensamiento, las sensaciones, la vida entera, se refractan hacia los

1328 Robert RICARD, *Une poétesse mexicaine du XVIIe siècle*, Paris, Centre de Documentation Universitaire (IHEAL), 1960. Octavio Paz remarque Ricard est pionnier dans l'identification de « Primero Sueño » comme faisant partie de la « tradición de los “sueño de anábasís” de los primeros siglos de nuestra era ». Octavio PAZ, *Sor Juana o las trampas de la fe*, Barcelone, FCE, 1982 p. 476.

horizontes perpendiculares de la poesía »¹³²⁹. Dans cette même lettre, Gorostiza conclut : « La poesía medra en esas zonas oscuras del alma. Ascende siempre hacia la sombra, como las plantas hacia la luz. »¹³³⁰ Il devient impératif donc pour le poète d'explorer cette obscurité : « me propongo sumergirme, un poco cada día, en mis abismos de sombra. ¡Allí sí que se puede poseer a la poesía! [...] sólo que, repito, ha de ser a oscuras ». ¹³³¹ La quête de la poésie pour José Gorostiza, lorsqu'il s'apprêtait à rédiger « Muerte sin fin », réside dans un voyage vers l'obscurité intérieure. Les images captées par les yeux pendant la journée sont alors remplacées par des visions internes.

Cette interprétation visionnaire du rêve est présente dans d'autres œuvres des *Contemporáneos*. Déjà, on peut reconnaître dans la poésie de Villaurrutia « una afición al gran tema barroco del sueño ». ¹³³² Pour Stanton, un passage de « Primero Sueño », où les membres corporels sont assoupis dans un univers intermédiaire entre le sommeil et l'éveil (« ni del todo despiertos ni dormidos », v. 856), a pu inspirer à Villaurrutia l'alexandrin suivant : « Entonces, con el paso de un dormido despierto ». ¹³³³ Où, encore, dans le roman *Dama de Corazones*, de Villaurrutia :

Hace tiempo que estoy despierto. No atrevo ningún movimiento. Temo abrir los sentidos a una vida casi olvidada, casi nueva para mí. Tengo abiertos los ojos, pero la oscuridad de la pieza se empeña en demostrarme que ello es completamente inútil; al contrario, cerrándolos, apretándolos, se encienden pequeñas lámparas vivas regadas, húmedas, pequeñas estrías coloridas que me reviven las luces del puerto lejano, en la noche, a bordo. ¹³³⁴

Le rêve est une porte vers un voyage, « una vida casi olvidada ». ¹³³⁵ En ce sens, Villaurrutia écrit, sur « Aurélia », de Nerval :

Para Gérard de Nerval, sólo los primeros instantes del sueño son la imagen de la muerte. Luego que estos instantes han transcurrido, el “yo”, bajo otra forma, continúa la obra de

1329 Lettre manuscrite de José Gorostiza à Xavier Villaurrutia, datée du 7 janvier 1936 ; reproduite dans José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 469.

1330 *Ibid.*, p. 468.

1331 *Ibid.*, p. 469.

1332 Anthony STANTON, *op .cit.*, p. 288.

1333 *Id.*

1334 Xavier VILLAU RRUTIA, *Dama de corazones*, in *Obras*, p. 571.

1335 *Id.*

la existencia: “una claridad nueva ilumina y pone en juego apariciones extravagantes; el mundo de los espíritus se abre para nosotros.” ¡El sueño es una segunda vida!¹³³⁶

Dans *Margarita de niebla*, de Torres Bodet, il s’agit du même voyage à travers le rêve vers la connaissance du monde : « ¿Qué nos obliga a regresar a los sentidos olvidados durante el sueño? ¿Oler, oír, mirar. Reproducimos la historia del mundo en un instante, desde la confusión informe del protoplasma y la inconsciencia de la amiba hasta la variedad disciplinada del hombre. »¹³³⁷ Dans l’introduction à son poème « Altazor », Vicente Huidobro associe le voyage du « je » poétique à un parcours à travers le rêve et la mort : « Y ahora mi paracaídas cae de sueño en sueño por los espacios de la muerte. »¹³³⁸ Plus tard, Blanca Varela écrira : « Comienza la gran luz, / todas las puertas ceden ante un hombre / dormido ». ¹³³⁹

On peut reconnaître cette association entre le rêve et la mort dans l’œuvre d’un autre des *Contemporáneos*, Bernardo Ortiz de Montellano. En dialogue direct avec Sor Juana, il a publié deux rêves, qui font référence à la mort : « Primero Sueño » (qui paraît dans la revue *Contemporáneos* en avril 1931) et « Segundo Sueño » (1933).¹³⁴⁰ Dans ce dernier, long de cent cinquante vers, il est question d’un voyage de l’âme dans un rêve sous anesthésie. Stanton remarque que « el “Segundo sueño”, además de sugerir en su título un soñar por segunda vez o una reescritura del “Primer sueño” —el suyo y el de Sor Juana—, relata con alusiones mitológicas el viaje del alma liberada del cuerpo. »¹³⁴¹ Ce voyage de l’âme dans le rêve a pour but l’accès à la connaissance. Dans le cas de Montellano, c’est aussi un voyage vers les profondeurs de la conscience : « un prolongado descenso a lo más oscuro (lo mineral y lo acuático), a esa zona de la experiencia onírica donde el sueño coincide con la muerte, esa zona de indefinición donde vida y muerte se tocan. »¹³⁴² Le poème de Montellano atteint des régions où la partie sensorielle du corps s’efface, et où la mort s’impose. Stanton indique que le « Sueño » d’Ortiz de Montellano est lié à une vision de la mort : « el asunto que, aparentemente motivó tanto el sueño como el poema: la premonición de la muerte

1336 Cf. Gérard de NERVAL, *op. cit.*, p. XVI.

1337 Jaime TORRES BODET, *Margarita de Niebla*, Mexico, Cvltvra, 1927, p. 47.

1338 Vicente HUIDOBRO, *Altazor o El viaje paracaídas (1919)*, Madrid-Barcelone-Buenos Aires, Compañía Ibero Americana de Publicaciones S. A., 1931, p. 9.

1339 « Así sea », in : Blanca VARELA, *Camino a Babel*, Lima, Minulibros, 1986, p. 40.

1340 Bernardo ORTIZ DE MONTELLANO, *Sueños*, Mexico, Contemporáneos, 1933. Cf. Enrique FLORES ESQUIVEL, *La imagen desollada. Una lectura del “Segundo Sueño” de Bernardo Ortiz de Montellano*, Mexico, FCE-UNAM, 2003.

1341 Anthony STANTON, *op. cit.*, p. 287.

1342 *Id.*

de Lorca. »¹³⁴³ Le rêve de Montellano fait le récit de funérailles (« un velorio indígena »¹³⁴⁴). Dans un jeu de dédoublements, au cours d'un rêve qui est une image de la mort, apparaît la vision d'un cortège mortuaire.

Cette présence de visions dans le rêve (comme dans la tradition du rêve d'anabase) nous invite à réfléchir sur l'écriture des rêves, ainsi que sur la possibilité pour la conscience de retenir ce qu'elle perçoit pendant le sommeil.

2. De la réalité au rêve poétique

En espagnol ou en français, le mot rêver peut désigner aussi une aspiration : nous rêvons de ce que nous souhaitons. Rêver c'est s'évader, mais aussi aspirer à un certain bonheur. En ce sens, « *Primero Sueño* » est un rêve de Sor Juana : le rêve de la connaissance. Voire même, l'aveu d'un désir. À partir de cette analogie entre le sujet de « *Primero Sueño* » et une aspiration réelle de Sor Juana, on peut alors s'interroger sur le processus d'écriture d'un rêve, car « *Primero Sueño* » développe, dans la fiction poétique du récit onirique, un voyage de l'âme vers des zones spirituelles où le corps ne peut accéder.

La conscience lors du rêve

Dans « *Muerte sin fin* », le rêve se produit en pleine journée (« se pone a soñar a pleno sol », v. 143), et la lumière éclairante du soleil ne parvient pourtant pas à soustraire la conscience du voile trompeur du rêve (« un espejo del revés, opaco »). Les rêves parfois semblent réels, ou en tout cas la conscience, au cours du rêve, considère que tout ce qui est rêvé a lieu vraiment. Ainsi, par contrecoup, ce que la conscience perçoit au cours de la journée ne peut-il s'avérer à son tour un rêve ? La question du rêve dans « *Muerte sin fin* » est ainsi liée à une définition de la conscience. Celle-ci, dans sa vision du monde, lutte pour atteindre la lucidité. Le rêve dans la vie quotidienne concerne aussi les limites de la conscience, car le rêve est un stade dans lequel la conscience est diffuse. La lumière influence directement la lucidité de la conscience, car elle dévoile les images que nous percevons du monde :

¹³⁴³ *Ibid.*, p. 286.

¹³⁴⁴ *Id.*

Mas en la médula de esta alegría,
no ocurre nada, no;
sólo un cándido sueño que recorre
las estaciones todas de su ruta

175

Et, plus loin, le même motif est repris : « Mas nada ocurre, no, sólo este sueño / desorbitado / que se mira a sí mismo en plena marcha » (v. 215-217). On pense aussi à un texte de *Novela como nube*, de Gilberto Owen :

Al despertar, queda abrumado por el peso de tantos recuerdos de su sueño, más grávidos aún por el desorden, que los hace apretarle, desequilibradamente, en sólo algunos trechos de su memoria. Piensa Ernesto que antes, quizá, la noche le serviría para ordenar lo vivido, el día para ordenar lo soñado; pero ésta ha sido una noche polar, de muchos meses, en los que ha soñado sin descanso un solo día largo –sin lagunas de sueño–¹³⁴⁵

Anthony Stanton remarque ce qui sépare « Muerte sin fin » et « Primero Sueño », et qui permet de résumer le passage d'une mentalité religieuse à une modernité qui accomplit complètement l'idée que tout est un rêve : « La “Causa Primera” de Sor Juana se ha vuelto el “sopor primero” »¹³⁴⁶ de Gorostiza. Là où Sor Juana voit une « causa », qui désigne la divinité, Gorostiza reconnaît plutôt un rêve.

Dans *La vida es sueño*, de Calderón, le rêve est associé aux fluctuations de la conscience, qui font que ce que nous rêvons nous semble très vrai dans le monde du sommeil : la frontière entre le vécu et le rêve est floue. Segismundo, qui vient de se réveiller dans une situation qui le surprend, s'exclame :

¿Qué quizá soñando estoy,
aunque despierto me veo?
No sueño, pues toco y creo
lo que he sido y lo que soy.¹³⁴⁷

¹³⁴⁵ Gilberto OWEN, *Novela como nube*, in : Gilberto OWEN, *op. cit.*, p. 188.

¹³⁴⁶ Anthony STANTON, *op. cit.*, p. 302-303.

¹³⁴⁷ Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *op. cit.*, p. 120.

La vue (« me veo »), le tact (« toco »), la mémoire (« lo que he sido »¹³⁴⁸) font penser à la conscience qu'elle est éveillée. Pourtant, le doute est là, présent : être éveillé peut s'avérer un mirage, une illusion de la conscience, comme le lui rappelle son père, Basilio : « cuanto te ha pasado, / como fué bien del mundo, fué soñado »¹³⁴⁹. Plus loin, Segismundo veut mettre à l'épreuve la réalité du rêve à travers la mort, unissant encore une fois le rêve et la mort : « Veré, dándote la muerte, / si es sueño o si es verdad. »¹³⁵⁰ Ce thème rappelle le principe du doute méthodique de Descartes : « feindre que toutes les choses qui m'étaient jamais entrées dans l'esprit, n'étaient non plus vraies que les illusions de mes songes ».¹³⁵¹ La conscience ne peut que douter d'elle-même, et s'avouer que tout ce qu'elle croit appartenir au monde réel – au monde de temps et espace perçu par les sens – n'est qu'un rêve : une illusion. Les rêves ont ceci d'ambigu que ce nous rêvons nous semble très vrai dans le monde de l'éveil, mais disparaît sitôt que nous nous réveillons. Antonin Artaud, après le récit d'un rêve (aux tonalités surréalistes), conclut : « Je ne sus jamais si c'était arrivé. »¹³⁵² Pour conclure le récit d'un autre rêve, Artaud revient sur l'ambiguïté de ce que nous vivons dans le rêve, mais disparaît avec l'éveil : « là-dessus je me réveillai. Ou plutôt on me réveilla. Ce sont les personnages du rêve eux-mêmes qui vinrent me réveiller. »¹³⁵³

Freud et les rêves

Dans la poésie moderne, la perception du rêve est enrichie par une complexité propre de la modernité, l'héritage de Freud et la psychanalyse : « la nuit s'éveille en nous encore certains désirs dont nous avons honte et que nous sommes forcés de cacher à nous-mêmes, qui par cela même sont refoulés, repoussés dans l'inconscient. »¹³⁵⁴ Rêver représente un voyage vers les labyrinthes de la pensée.¹³⁵⁵ La psychologie resitue la conscience : la pensée découvre qu'elle n'est pas maîtresse d'elle-même comme elle le croyait – où, en tout cas, elle se pense enrichie par le dilemme que représente la théorisation sur l'inconscient. De ce point de vue, ce que nous rêvons est

1348 Vers la fin de la pièce, Segismundo s'exclame : « suspendedme la memoria, / que no es posible que quepan / en un sueño tantas cosas », in : Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *op. cit.*, p. 230.

1349 *Ibid.*, p. 138.

1350 *Ibid.*, p. 132.

1351 René DESCARTES, *Discurso del método*, Buenos Aires, Ediciones Colihue, 2009, p. 56.

1352 *Révolution surréaliste*, n. 3, 15 avril 1925. Dans : Antonin ARTAUD, *op. cit.*, p. 437.

1353 Sarene ALEXANDRIAN, *Le surréalisme et le rêve*, Paris, Gallimard, 1974, p. 331-32.

1354 Sigmund FREUD, « La création littéraire et le rêve éveillé » (1908), trad. Marie Bonaparte et E. Marty, *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1933.

1355 Cf. Sigmund FREUD, *Die Traumdeutung*, Leipzig et Vienne, Franz Deuticke, 1900.

une présence de notre quotidien et, en même temps, une manifestation psychique d'obsessions. En fait, le lien entre le rêve et les obsessions quotidiennes est déjà formulé dans l'antiquité. Dans sa classification des rêves, Macrobe décrit d'abord le rêve comme simple prolongement de l'esprit éveillé, soumis à la digestion : « Ces sortes d'agitations, et d'autres de même espèce, ne nous obsèdent pendant la nuit que parce qu'elles avaient fatigué nos organes pendant le jour : enfants du sommeil ». ¹³⁵⁶

La mention de Freud nous permet de situer le contexte culturel dans lequel évolue Gorostiza, mais ne nous semble pas l'outil le plus adéquat pour analyser le rapport au rêve de « Muerte sin fin » et de « Primero Sueño ». Leur approche du rêve est liée à une tradition de l'interprétation du rêve qui est déjà mise en place dans l'antiquité par Aristote ou par Macrobe. Parmi les *Contemporáneos*, Freud peut inspirer de la méfiance. Gilberto Owen, par exemple, refuse les analyses psychologiques de la littérature : « No temas a Freud, es una patraña », écrit-il à Villaurrutia en 1929. ¹³⁵⁷ Le poète ne veut pas laisser en otage sa liberté de pensée présente ; il ne veut pas que son passé, à travers les souvenirs, puisse déterminer ses choix présents : « Tengo algunos recuerdos de la infancia, pero sólo a Freud le interesarían. » ¹³⁵⁸

Il existe par ailleurs une lecture de « Primero Sueño » construite avec des éléments de psychanalyse par Ludwig Pfandl, publiée en 1946, peu après « Muerte sin fin ». ¹³⁵⁹ Peu après, en 1952, Emilio Carilla a tenté de relier « Primero Sueño » à des poèmes hispaniques proches du Surréalisme (*Sobre los ángeles, Poeta en Nueva York, Residencia en la tierra* et des livres de Vicente Aleixandre). Il note un lien avec le « Suprarrealismo en el buceo de ciertas regiones y temas, en el mundo de los sueños y del subconsciente, en hondas introspecciones, pero no muy alejado de la lucidez y lógica del poeta. » Mais Carilla indique aussi qu'il ne s'agit pas d'un « automatismo. » ¹³⁶⁰ Nous considérons en fait qu'il est anachronique d'attribuer à Sor Juana l'usage de concepts de la psychanalyse moderne, ou des techniques du Surréalisme, et il nous semble que Gorostiza situe la question onirique dans une perspective classique, considérant la lecture

¹³⁵⁶ MACROBE, *Commentaire du songe de Scipion*, chap. 3, publiée par M. NISARD, Paris, Firmin-Didot, 1875.

¹³⁵⁷ Lettre à Xavier villaurrutia, New York, le 22 avril 1929, in *PPMV*, p. 265.

¹³⁵⁸ « Nota autobiográfica », in : Gilberto OWEN, *op. cit.*, p. 215.

¹³⁵⁹ Ludwig PFANDL, *Die Zehnte Muse von Mexico, Juana Inés de la Cruz: Ihr Leben, Ihre Dichtung, Ihre Psyche*, Munich, Hermann Rinn, 1946.

¹³⁶⁰ Emilio CARILLA, « Sor Juana: ciencia y poesía (sobre el 'Primero Sueño') », in *Revista de Filología Española*, n. 36, 1952, p. 306. Cité par STANTON, Anthony, « Sor Juana entre los Contemporáneos » [1998], in Alvaro RUIZ ABREU (coord.), *Crítica sin fin*, Mexico, Sello Bermejo-CONACULTA, 2004, p. 284.

psychanalytique dans un mouvement plus large de la compréhension du rêve. Stanton souligne ainsi que « no es fructífera esta tendencia a buscar prolongaciones del poema mayor de Sor Juana en aquellos poetas modernos interesados en captar el aspecto irracional de la experiencia onírica. Sor Juana pertenece a otro linaje, al linaje de los Contemporáneos. »¹³⁶¹

Si la conscience se manifeste au cours du rêve, elle peut alors garder des souvenirs des visions oniriques, voire même les capturer par écrit. Nous commenterons dans les lignes suivantes le rapport entre le rêve et l'écriture.

Le rêve et l'inspiration poétique

Le rêve peut inspirer des créations littéraires.¹³⁶² Gorostiza, en commentant le roman *Return Ticket* de Salvador Novo, attribue au rêve des capacités créatrices : « un día se puso Novo a soñar frente a Torreón. Y así como de una falsa postura que tomara durante el sueño, nacía de una costilla de Marcel Proust el ensueño, del ensueño de Novo nació una costilla: la novela ». ¹³⁶³ Sor Juana avait déjà fait mention du rêve comme une source d'inspiration poétique. Dans sa *Respuesta a Sor Filotea*, elle mentionne les « versos, de que os pudiera hacer un catálogo muy grande, y de algunas razones y delgadezas que he alcanzado dormida, mejor, que despierta ». ¹³⁶⁴ Selon Julie Wolkenstein : « entièrement dégagé des contingences réalistes, le rêve donne à l'écrivain toute latitude, le soustrait aux contraintes spatiales et temporelles, n'impose aucune cohérence narrative ». ¹³⁶⁵ En même temps, ce qui est rêvé pendant la nuit, qui peut sembler digne d'une création artistique, tend à disparaître avec l'éveil, tel que le décrit George Steiner :

consideremos la banal decepción que sufrimos cuando despertamos convencidos de haber tenido en sueños una gran idea, de haber soñado con una solución que se nos escapaba, de haber compuesto una magnífica poesía o música, sólo para encontrarnos con que el recuerdo no nos sirve de nada y el cuaderno que tenemos a la cabecera de la cama está lleno de garabatos sin sentido. Frustración y desconcierto [...]. Lo que pasa es que está

1361 *Id.*

1362 Il existe des bases de données de récits de rêves. On peut consulter par exemple un site canadien, Récits de Rêves (<http://www.reves.ca/index.php>) qui réunit une ample base de données avec le récit de rêves ou de songes d'auteurs notamment francophones, de fiction ou autobiographiques, voire théoriques.

1363 José GOROSTIZA, « Alrededor del *Return Ticket* », *Mexican Folkways*, vol. 4, n. 4, octobre-décembre 1928. Cité à partir de José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 264.

1364 Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Fama y Obras Posthumas del Fénix de México, Décima Musa, Poetisa Americana, Sor Juana Inés de la Cruz*, p. 38.

1365 Julie WOLKENSTEIN, *Les récits de rêve dans la fiction*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2006, p. 10.

fuera de nuestro alcance, desvanecido, como lo están millones y millones de pensamientos que fluyen a través de nuestro ser en un despilfarro insondable.¹³⁶⁶

Pour pouvoir écrire à partir des rêves, il faut être capable de retenir les visions oniriques. Ceci concerne comment la conscience peut rester active pendant la nuit. En fait, le rêve est associé à un « engaño » de la conscience, l'écriture d'un poème sur ce rêve agissant comme facteur de « desengaño ». Nous nous interrogerons sur la possibilité que « Primero Sueño » soit le récit d'un vrai rêve.

Rêve et fiction dans « Primero Sueño »

Dans notre étude, nous formulons que « Muerte sin fin » et « Primero Sueño » mettent en scène le récit d'un rêve, mais nous n'affirmons pas pour autant qu'il s'agit du récit d'un vrai rêve. En ce sens, la question de la conscience dans le rêve nous demande de nous interroger sur un possible caractère autobiographique de « Primero Sueño ». Le poème, comme remarque Octavio Paz, est « una verdadera confesión, en la que [Sor Juana] relata su aventura intelectual y la examina »¹³⁶⁷. L'aspect personnel du poème est dans cette aventure intellectuelle. Le dernier vers du poème (« y yo despierta », v. 975) renvoie explicitement le lecteur à une identification de l'auteur avec le « je lyrique ». Stanton remarque « esa contundencia del adjetivo femenino que, además de afirmar y personalizar el texto barroco, invita a proyectar sobre el poema entero una lectura retrospectiva (el protagonista del sueño ha sido no sólo el alma genérica del ser humano sino también un alma particular ».¹³⁶⁸ Nous ne pensons pas que ce soit le récit autobiographique d'une expérience onirique. Comme l'explique José Pascual Buxó :

las imágenes contempladas por la mente humana durante el discurso nocturno de su entendimiento, no se fundan en las evanescentes y engañosas imágenes de un ensueño verdaderamente experimentado [...] sino en el nítido y vasto mundo imaginario de la erudición clásica.¹³⁶⁹

1366 George STEINER, *op. cit.*, p. 45-46.

1367 Octavio PAZ, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las Trampas de la Fe*, Mexico, FCE, 3^{ème} éd. 1983, p. 469.

1368 Anthony STANTON, *op. cit.*, p. 288.

1369 José PASCUAL BUXÓ, *El resplandor intelectual de las imágenes, Estudios de emblemática y literatura novohispana*, UNAM, 2002, p. 210. La citation est tirée du chapitre « El arte de la memoria en el Primero sueño », qui, malgré son titre, ne concerne pas directement notre sujet.

Il s'agit d'une œuvre poétique, création qui permet à Sor Juana de dialoguer en vers avec de nombreuses sphères de connaissance. Mais le fait de présenter l'aventure de l'âme implique que – dans la fiction propre au récit poétique – « le je lyrique » se déclare conscient pendant qu'il dort. En tout cas, suffisamment conscient pour retenir les images qu'il perçoit.

« *Primero Sueño* » apparaît comme un rêve conscient qui subsiste. Rêve qui devient, d'ailleurs, un récit au prétérit sous forme de souvenir. Prêtons-nous au jeu de la fiction poétique de Sor Juana : que peut-on retenir du rêve, lorsqu'il s'achève et que notre conscience nous revient pleinement ? Si nous nous rappelons des objets une fois absents, comment pouvons-nous garder des souvenirs des objets en soi absents qui peuplent les rêves ? Nous les retenons, car ils sont d'abord des images de la veille que la mémoire a fidèlement conservées. Aussi, par le souvenir, donnons-nous une cohérence au rêve, en reformulant des images dispersées. Nous reconstituons par la suite le rêve avec une cohérence propre à la lucidité de la veille : la conscience éveillée remet en ordre ce que le rêve transmet avec confusion. L'esprit reçoit, quand on s'en souvient au réveil, autre chose que ce simple rêve.¹³⁷⁰ Pour Aristote, on se souvient des rêves par association d'images, rajoutant à ce qui a été rêvé d'autres images associées : « Cela sera parfaitement évident pour quiconque, après le réveil, appliquera son esprit à se rappeler les rêves qu'il a eus. Quelques personnes ont ainsi revu leurs rêves, comme en observant les règles de la mnémonique on apprend à se représenter les choses ».¹³⁷¹ Dormir est une impuissance à poursuivre la veille et un relâchement de la conscience. Le rêve pourtant peut être lucide, tel que le déclare Sor Juana. Selon Aristote : « souvent quand on dort, il y a quelque chose dans l'âme qui nous dit que ce que nous voyons n'est qu'un rêve. Au contraire, si l'on ne sait pas qu'on dort, rien alors ne contredit l'imagination. »¹³⁷² Il s'agit d'abord de discerner correctement ce que le rêve montre : « l'homme habile à juger les apparences serait celui qui pourrait [...] démêler et reconnaître, dans ces représentations tout oscillantes et toutes disloquées, que telle image est celle d'un homme, telle autre celle d'un cheval, ou celle de tout autre objet. »¹³⁷³

Par ailleurs, le rêve était perçu par les anciens comme un phénomène continu. Depuis la moitié du XX^{ème} siècle, les neurophysiologistes proposent de diviser trois états de l'activité cérébrale par rapport au rêve : la veille, le sommeil et le sommeil paradoxal – ce dernier caractérisé

1370 ARISTOTE, *Traité des rêves*, I, 4. *Psychologie d'Aristote - Opuscules*, trad. Jules Barthélemy Saint-Hilaire, Paris, Dumont, « À l'Institut », 1847.

1371 ARISTOTE, *op. cit.*, I, 4, trad. Jules Barthélemy-Saint-Hilaire, Paris, 1847.

1372 ARISTOTE, *op. cit.*, III, 11, trad. Jules Barthélemy-Saint-Hilaire, Paris, 1847.

1373 ARISTOTE, *De la divination dans le sommeil*, I, 12, trad. Jules Barthélemy-Saint-Hilaire, Paris, 1847.

par l'activité des ondes cérébrales. Selon Michel Juvet : « au cours d'une nuit, quatre ou cinq cycles de sommeil et de rêve vont se succéder si bien qu'à la fin de la nuit le sommeil paradoxal aura constitué 20 % de la durée totale du sommeil »¹³⁷⁴. Sor Juana distingue la veille du sommeil/rêve, sans distinguer une troisième étape. Le rêve de Sor Juana correspond, dans une lecture scientifique contemporaine, à un rêve paradoxal incroyablement prolongé.

En somme, lors du rêve, le corps semble mort. La conscience ne perçoit plus le monde, et dirige alors son attention vers soi-même, vers son univers intérieur. Ce voyage intérieur lors du rêve, comme nous l'avons vu, devient dans « *Primero Sueño* » à une élévation de l'âme vers le créateur et à une vision de l'univers. C'est aussi le cas du « *Segundo Sueño* » d'Ortiz de Montellano. « *Muerte sin fin* » correspond aussi à une élévation intellectuelle, mais la divinité est absente, peut être morte. Le rêve devient plutôt un espace où la conscience agit autrement. En fait, le poème de Gorostiza revient sur un thème prisé dans l'époque baroque, présent notamment dans *La vida es sueño*, de Calderón : la confusion entre ce qui est rêvé et ce qui est vécu pendant l'éveil. Cette confusion concerne aussi un questionnement sur la vie et la mort.

C. Le rêve d'une mort sans fin

Gorostiza véhicule une vision classique de la mort, et en ceci rejoint Sor Juana : leurs poèmes dialoguent à partir d'une symbolique classique. Gorostiza indique, en référence au *Divino Narciso* de Sor Juana : « la muerte y la vida son las dos caras de un mismo proceso ».¹³⁷⁵ Dans « *Muerte sin fin* », vivre c'est expérimenter une mort « paso a paso, muerte a muerte » (v. 701). On reconnaît ainsi le caractère fatidique (dans son sens étymologique de destin : *fatum*) de la création, qui se dirige vers la mort : « se abandona al designio de su muerte » (v. 516). Et on lit plus loin : « y todo lo que vuela o nada, todo, / [...] / regresa a sus orígenes / y al origen fatal de sus orígenes » (v.

¹³⁷⁴ Michel JOUVET, *op. cit.*

¹³⁷⁵ « José Gorostiza: una memoria apasionada », interview à José Gorostiza par Rodolfo ROJAS ZEA, in : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI Editores, 2007, p. 528.

618-622). L'origine même de tout est sous le signe du destin (« fatal »). Alfonso Reyes a déclaré que, dans le poème de José Gorostiza, « La vida se hace muerte sin fin. »¹³⁷⁶ En ce sens, la mort souligne la présence quotidienne du vide qui nous entoure, de notre incompréhensible présence sur ce monde, dans la conscience permanente de notre finitude, de notre agonie. Nous verrons comment « Muerte sin fin » et « Primero Sueño » dialoguent à travers leur approche de la mort. D'abord, autour du mouvement de la vie vers la mort (et de la présence de la mort dans la vie) ; ensuite, à partir de l'analyse précise des vers 434 à 460 de « Muerte sin fin », qui développent le caractère éphémère de la vie à partir de l'image classique de la rose.

1. « Esta muerte viva »

Un des enjeux principaux de « Muerte sin fin » concerne l'union de la vie et de la mort, car la vie mène inévitablement vers la mort. Ailleurs, Gorostiza indique : « andar es morir. »¹³⁷⁷ Pour Arturo Cantú, la créature dans « Muerte sin fin » incarne « el deseo de entrar al mundo del cambio y la destrucción, el deseo de vivir. »¹³⁷⁸ La vie est une agonie, un mouvement : « este morir incesante, / tenaz, esta muerte viva » (v. 732-733). Stanton considère d'ailleurs que cette « muerte viva » (v. 733), en fait, « es la fuerza motriz de la dinámica interior de “Muerte sin fin”, como si fuera un eco de aquel verso de Sor Juana: “muerto a la vida y a la muerte vivo” (v. 203). »¹³⁷⁹ On pense aussi à la mystique espagnole : « muero porque no muero ».¹³⁸⁰ Dans son « Segundo Sueño », Ortiz de Montellano renverse cette formule, paradoxalement avec le même sens, comme état de la conscience dans le rêve : « Ni vivo ni muerto ».¹³⁸¹

Ceci, dans « Muerte sin fin », concerne notamment le passage suivant :

largas cintas de cintas de sorpresas
que en un constante perecer energético,

¹³⁷⁶ Alfonso REYES, « Contestación de Alfonso Reyes al discurso de José Gorostiza », 22 mars 1955, in : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI Editores, 2007, p. 515.

¹³⁷⁷ José GOROSTIZA, « La poesía actual de México. Torres Bodet: *Cripta* », *El Nacional*, 20 et 27 juin, et 4 juillet 1937. Cité à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 304.

¹³⁷⁸ Arturo CANTÚ, *op. cit.*, p. 143.

¹³⁷⁹ Anthony STANTON, *op. cit.*, p. 306-307.

¹³⁸⁰ Santa TERESA, *Poesías completas*, Mexico, Ediciones Ateneo, p. 11.

¹³⁸¹ Anthony STANTON, *op. cit.*, p. 287.

en un morir absorto,
 arrasan sin cesar su bella fábrica
 hasta que —hijo de su misma muerte, 235
 gestado en la aridez de sus escombros—
 siente que su fatiga se fatiga,
 se erige a descansar de su descanso
 y sueña que su sueño se repite,
 irresponsable, eterno, 240
 muerte sin fin de una obstinada muerte

L'idée d'une mort qui se répète de manière cyclique (une mort active dans la vie quotidienne) revient à plusieurs reprises : « un constante perecer » (v. 232), « hijo de su misma muerte » (v. 235). Ceci est indiqué par la répétition, dans la citation, de certains mots : « largas cintas de cintas » (v. 231), « su fatiga se fatiga » (v. 237), « descansar de su descanso » (v. 238). Le paroxysme est atteint avec le rêve qui se répète (« sueña que su sueño se repite », v. 239) et, surtout, une mort qui s'entête à mourir encore : « muerte sin fin de una obstinada muerte » (v. 241). Comme le résume Evodio Escalante : « Cada lectura de *Muerte sin fin* equivale a un careo con la muerte, y a una superación, así sea instantánea de lo que ésta significa. »¹³⁸²

Le poète chilien Armando Uribe Arce a développé cette vision de la mort dans notre quotidien :

todos los días de un ser humano están cargados, en el inconsciente y a veces en la conciencia racional, de presagios de la muerte que llegará para todos al final. [...] Todos nuestros defectos, acumulándose día a día, anuncian —fuera de que no somos infinitos, omnisapientes o todopoderosos— nuestra muerte. Mis imperfecciones y las que constato en otros y en el mundo, son como campanadas de réquiem, fúnebres, plañideras, lúgubres. Al fijarse la atención en la muerte [...], ésta se advierte de modo constante y así lo expreso en frases que ojalá contengan poesía.¹³⁸³

Comme explique Paul Westheim : « la conciencia de que la muerte es el fin irrevocable no sólo implica una limitación de la vida; es lo que propiamente le da forma. Es un estímulo que confiere a la vida plenitud, que llena de máxima intensidad el momento que se va para nunca volver. »¹³⁸⁴ En

1382 Evodio ESCALANTE, « José Gorostiza ante la crítica », *La jornada semanal*, n. 349, 11 novembre 2001, p.7.

1383 Armando URIBE ARCE, *De memoria. By heart. Par cœur. (Después de Memorias para Cecilia)*, Santiago, Tajarar Editores, 2006, p. 138.

1384 Paul WESTHEIM, *La calavera* [1953], trad. Mariana FRENK, Mexico, FCE, 1983, p. 46.

ce sens, Sor Juana commente le besoin religieux du bien mourir, en acceptant la mort comme une partie de notre destin : « los que no quieren conformarse al morir y al fin mueren sin servir su resistencia de excusar la muerte, sino de quitarles el mérito de la conformidad, y de hacer mala muerte la muerte que podía ser bien. »¹³⁸⁵ Bien mourir c'est accepter le destin que le créateur a tracé pour nous.

Il ne faut pas oublier, par ailleurs, que les *Contemporáneos* grandissent dans le contexte sanglant de la Révolution mexicaine, et que « Muerte sin fin » est rédigé entre les deux guerres mondiales. Présente dès le titre, la mort est un des thèmes principaux du poème. En fait, elle passionne tant José Gorostiza que les autres poètes de sa génération ; Gorostiza rappelle lui-même le rapport des *Contemporáneos* avec la mort :

ha sido siempre una obsesión, una vivencia profunda, psíquica, emocional, como en el caso de Xavier Villaurrutia que revela en su poesía una obsesión semejante en su libro *Nostalgia de la muerte* y especialmente en ese poema “Décima muerte”; o en Bernardo Ortiz de Montellano, en su *Muerte de cielo azul*.¹³⁸⁶

Ceci étant, l'imaginaire de la mort a une présence forte au Mexique, connu à l'étranger à travers la richesse de la fête des morts. Dans un interview de 1969, José Gorostiza refuse cependant une vision folklorique du Mexique par rapport à la mort, et appelle à une compréhension plus profonde de l'identité mexicaine :

En *The News* apareció una nota crítica de la edición de *Muerte sin fin* en inglés, según la traducción que hizo Laura Villaseñor y la nota está bien, sólo tiene una cosa en la que no estoy de acuerdo: el comentarista dice que las ilustraciones de Elvira Gascón están equivocadas porque la obsesión de la muerte en los mexicanos es folklórica, para ilustrarla, hay que acudir a las calaveras de azúcar, a los esqueletitos esos que se mueven jalándoles un alambrito, todo eso que se usa para el día de los muertos..., pero no es eso, qué va a ser así de simple, para mí la muerte es algo más profundo.¹³⁸⁷

Selon Xavier Villaurrutia, les rapports des Mexicains avec la mort sont liés au monde indigène : « se tiene una gran facilidad para morir, que es más fuerte en su atracción conforme mayor cantidad

1385 Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Obras completas*, Mexico, Porrúa, 2001, p. 846.

1386 « José Gorostiza: una memoria apasionada », interview à José Gorostiza par Rodolfo ROJAS ZEA, in : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI Editores, 2007, p. 532.

1387 *Ibid.*, p. 531-532.

de sangre india tenemos en las venas. Mientras más criollo se es, mayor temor tenemos por la muerte, puesto que es lo que se nos enseña. »¹³⁸⁸ Cette citation de Xavier Villaurrutia peut être complétée par Paul Westheim, qui évoque l'héritage précolombien : « El México antiguo no temblaba ante Mictlantecuhli, el dios de la muerte: lo hacía ante esa incertidumbre que es la vida del hombre. »¹³⁸⁹ C'est plutôt la figure mythologique de Tezcatlipoca qui souligne ceci ; Tezcatlipoca « es el reconocimiento de una realidad: del fenómeno de la fragilidad e inseguridad de toda vida humana. »¹³⁹⁰ Pour Paul Westheim : « La carga psíquica que da un tinte trágico a la existencia del mexicano, hoy como hace dos y tres mil años, no es el temor a la muerte, sino la angustia ante la vida, la conciencia de estar expuesto, y con insuficientes medios de defensa, a una vida llena de peligros. »¹³⁹¹

On peut supposer ainsi que la présence de la mort dans « Muerte sin fin » soit liée symboliquement à « Primero Sueño », à travers la mention classique du caractère éphémère de la vie. Pour prolonger cette réflexion sur la mort, nous commenterons à présent ceci à partir de l'image traditionnelle de la rose.

2. La rose éphémère

La poésie a de tous temps loué la rose, image dotée par la tradition de sens multiples. Nous montrerons comment « Muerte sin fin » développe cette image, en comparaison à « Primero Sueño », pour voir qu'il s'agit d'une variante d'une image classique, quoique dans le cas du poème moderne, il s'agit aussi d'une image de la destruction de la création, ce qui l'éloigne du poème de Sor Juana.

D'ailleurs, Gorostiza, dans un geste métapoétique, nous rappelle que la tradition de la poésie (représentée comme chant) fait l'éloge de cette fleur : « ay, los trenos e himnos que loaban / la rosa » (v. 540-541). À travers l'image classique de la rose – belle et parfumée, mais bientôt fanée –, ce passage coloré et vivant développe, en contrepoint, l'imminence de la mort et le processus de dégradation des être vivants :

1388 Cité par : Paul WESTHEIM, *op. cit.*, p. 10.

1389 *Ibid.*, dos de couverture.

1390 *Ibid.*, p. 16.

1391 *Ibid.*, p. 10.

Pues desde ahí donde el dolor emite
 ¡oh turbio sol de padre! 435
 el esmerado brillo que lo embosca,
 ay, desde ahí, presume la materia
 que apenas cuaja su dibujo estricto
 y ya es un jardín de huellas fósiles,
 estruendoso fanal, 440
 rojo timbre de alarma en los cruceros
 que gobierna la ruta hacia otras formas.
 La rosa edad que esmalta su epidermis
 —senil recién nacida—
 envejece por dentro a grandes siglos. 445
 Trajo puesta la proa a lo amarillo.
 El aire se coagula entre sus poros
 como un sudor profuso
 que se anticipa a destilar en ellos
 una esencia de rosas subterráneas. 450
 Los crudos garfios de su muerte suben,
 como musgo, por grietas inasibles,
 ay, la hostigan con tenues mordeduras
 y abren hueco por fin a aquel minuto
 —¡miradlo en la lenteja del reloj, 455
 neto, puntual, exacto,
 correrse un eslabón cada minuto!—
 cuando al soplo infantil de un parpadeo,
 la egregia masa de ademán ilustre
 podrá caer de golpe hecha cenizas. 460

a) Le rouge et le jaune

Les fleurs, par antonomase, représentent la couleur. Le jardin, ainsi, est l'incarnation de la forme, en tant que manifestation de la sensualité (en couleurs et en odeurs, notamment), et constitue le dessin de cette forme (d'ailleurs, le jardin, comme un verre, est une enceinte). Le « jardin » (v. 439) constitue un « dibujo » (v. 440) sensuel de la nature – les deux mots sont d'ailleurs unis par leur sonorité (« di », « j »). Dans ce jardin, la couleur rouge renvoie à l'énergie et à la chaleur de la vie. Mais cette forme se désagrège, passant d'un rouge vif à un jaune d'automne, marquant ainsi la

tonalité de la destruction qui anime « Muerte sin fin ». Ce développement nous permettra de montrer comment Gorostiza reprend une figure classique pour affirmer, dans un esprit moderne, la présence d'une destruction insensée dans la création.

Un rouge sang

La couleur rouge, associée à la rose, est énergique et stridente, comme si la fleur présentait le danger d'être arrachée : « rojo timbre de alarma » (v. 441). Le rouge dialogue ainsi avec la couleur rose de la fleur mentionnée ensuite : « La rosa edad » (v. 442) – formule dont la sonorité semble murmurer un autre mot : *rosedal*, un jardin de rosiers. C'est une couleur vivante et chaleureuse, voire passionnée. C'est aussi une image du sang – la fleur est personnifiée, comme ailleurs dans le poème, lorsqu'il est question de son « rubor » (v. 308), ou d'un « pezón » (v. 549). Les fleurs (et par extension, la nature) ont la couleur du sang qui intervient dans la destruction de la création. L'exubérance des fleurs agit en contraste avec l'eau.¹³⁹²

Pourtant, ce sang, manifestation de la vie, semble se diriger vers la nature insensible de l'eau, plus proche de la froideur de la couleur bleu, lorsqu'il stagne maladivement dans une tonalité mauve : « Tiene el amor feroces / galgos morados » (v. 324-325). La couleur mauve, dans la théorie des couleurs, est une couleur froide qui se situe entre la chaleur du rouge et la froideur du bleu. La renferme l'imminence de la mort. En effet, dans « Muerte sin fin », il s'agit d'un sang qui se concentre et arrête son mouvement : « se coagula » (v. 447) ; et ailleurs, « la materia [...] cuaja » (v. 437 et 438).

Par ailleurs, ce sang, ce rouge, décline vers une autre arrête du triangle des couleurs primaires, le jaune, couleur chaude, solaire, mais qui dans « Muerte sin fin » produit plutôt comme résultat un jaune terni : un soleil d'automne. Cette évolution chromatique véhicule ainsi un mouvement qui va vers la mort, soulignant la présence de la dégradation au sein de la création.

Un jaune d'automne

On peut reconnaître dans ce passage des tonalités lumineuses qui dévoilent des aspects symboliques : il est question d'un « esmerado brillo » (v. 434) – et ailleurs, dans un jeu de sonorité, la rose « esmalta su epidermis » (v. 443) : elle fait briller sa superficie (sa peau, ce qui souligne une corporéité et une sensualité) et reflète la lumière, déterminant ainsi une couleur.¹³⁹³

¹³⁹² L'eau ne provoque rien aux sens : « Ay, pero el agua, / ay, si no huele a nada » (v. 314-315) ; « ay si no luce a nada » (v. 329) ; « ay, si no sabe a nada » (v. 343). L'eau, c'est le « sinsabor » (v. 335).

¹³⁹³ La perception des couleurs dépend de la lumière, comme le souligne « Primero Sueño » : « de los objetos / visibles los colores » (v. 496-497) ; et, plus loin, la lumière avance « repartiendo / a las cosas visibles sus colores » (v. 970-971).

Malgré cette luminosité, le rouge ou la rose perdent leur vigueur : « Trajo puesta la proa a lo amarillo » (v. 446).

Dès le début de ce passage de « Muerte sin fin », en fait, on retrouve une mention de la lumière, qui pourtant annonce l'agonie, lorsque la douleur (v. 434) est décrite à travers l'image d'un « sol de podre » (v. 435) : un soleil en processus de pourriture. En dialogue avec un autre vers de « Muerte sin fin » (« el sol de sus tibios bermellones », v. 568), cette image correspond à un soleil déclinant, un soleil d'automne ou d'hiver – évoqué aussi par un effet de paronomase, où « tibios » (v. 435) suggère « rubios ». Gorostiza n'évoque pas la mélancolie, mais la réduction de la matière à un état antérieur est explicite, prolongée dans « crudos » (v. 451) et « musgo » (v. 452), qui rappellent par le sens et le son la « muerte » (v. 451.). En ce sens, si « Primero Sueño » est un poème nocturne, « Muerte sin fin » est un poème plongé dans une lumière agonique. En même temps, toute la fin de « Primero Sueño » décrit le triomphe du soleil (un soleil jaune comme l'or : « el Sol cerrando el giro / que esculpió de oro », v. 943-944 ; « la dorada / ilustraba del Sol madeja hermosa », v. 967-968). En cela, « Muerte sin fin » contraste avec le poème de Sor Juana. « Primero Sueño » réserve une place d'honneur au soleil, symbole du jour et de la vie ; il représente la renaissance de l'œuvre du créateur. Dans « Muerte sin fin », le créateur lui-même est tué, dans un geste qui prolonge le voyage vers les ombres du non créé. Le poème manifeste un désarroi, une angoisse moderne, dans un monde qui ne peut (ou ne veut) plus faire appel au divin.¹³⁹⁴

En ce qui concerne le mouvement vers la couleur jaune dans le vers 446 (« Trajo puesta la proa a lo amarillo »), on peut constater qu'en dehors de la référence à un soleil déclinant, il y a une symbolique plus vaste liée à la couleur jaune. Le jaune, en fait, est associé à la mort et à l'agonie. En ce cas, les roses sont fanées, et le jardin décline ses couleurs vers des tonalités d'automne : c'est le voyage de la végétation vers la mort saisonnière que constituera ensuite l'hiver, avec une chute des feuilles vers la terre et les racines. La végétation, dans son agonie, est mise à nue – elle perd son feuillage : « ay, no le queda sino el tronco prieto, / desnudo de oración ante su estrella » (v. 635-636). Nous passons de la temporalité éphémère de la rose à celle plus complexe du jardin, dont la végétation peut revenir à la racine. Arturo Cantú, pour commenter ce vers, ne mentionne pas les tonalités automnales, et cite plutôt des références culturelles, à partir de Chevalier et Gheerbrant : le jaune « anuncia la declinación, la vejez, el acercamiento a la muerte »¹³⁹⁵ ; pour des cultures

1394 Nous verrons ailleurs, dans notre étude, qu'il est possible de lire la fin de « Muerte sin fin » comme une renaissance, mais celle-ci est de toute évidence explicite dans « Primero Sueño ».

1395 Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT, *Diccionario de los símbolos*, Barcelonne, Herder, 1995, p. 88. Cité par : CANTÚ, Arturo, *En la red de cristal, edición y estudio de Muerte sin fin de José Gorostiza*, Mexico, UNAM, Colección Mascarón, n. 1., 1999, p. 158.

indigènes (Azèques, Pueblo, Zuni), le jaune représente les Enfers : « según asocien uno u otra dirección con los mundos inferiores ».¹³⁹⁶ Cette mention du monde souterrain, nous renvoie aux « rosas subterráneas » du vers 450.

Une rose polychrome dans « Primero Sueño »

Ces changements de couleurs dans « Muerte sin fin » peuvent être lus comme un dialogue avec « Primero Sueño », poème où la rose est caractérisée par ses multiples couleurs, oscillant principalement entre la vivacité du rouge et la froideur hivernal du blanc : « mixtos, por qué colores / –confundiendo la grana en los albores– fragante le son gala » (v. 734-736). Le rouge de la rose est comparé au sang de Venus (« de dulce herida de la Cipria Diosa », v. 743), le blanc au « candor del alba » (v. 746). La rose est aussi pourpre comme l'aurore (v. 746). Ou bien, elle réunit ces trois tonalités : « purpúreo es campo, rosicler nevado » (v. 748), formant un « tornasol » (v. 749), que Méndez Plancarte a du mal à définir, si ce n'est comme un « color variable y complejo ».¹³⁹⁷

Dans un mouvement temporel qui oscille entre le temps éphémère de la rose et le temps plus vaste du jardin, le rouge se retrouve transformé dans un jaune automnal. Cette transformation est accompagnée d'autres métamorphoses, liées elles aussi à la dégradation de la matière vers la mort.

b) Les évolutions du jardin

La rose est une figure classique du caractère éphémère de la vie. Dans « Muerte sin fin », sa symbolique sert à affirmer le mouvement de la création vers la destruction, sans la présence d'une divinité. En effet, la matière vivante se transforme : elle évolue, et surtout se dégrade, dans son cheminement vers la mort. Comme nous verrons à présent, dans le poème de Gorostiza, le jardin se dirige vers une mort qui se manifeste par la pétrification (un retour au règne minéral). Dans un jeu de contrastes, la mort se manifeste aussi à travers le mouvement des liquides dans le corps, dans l'image d'un voyage maritime, dont une menace de naufrage. En fin, la présence d'un lexique animalier nous permet de rappeler le rapport avec les métamorphoses mythologiques, présentes dans « Primero Sueño », et la mort.

¹³⁹⁶ *Id.*

¹³⁹⁷ Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *El Sueño*, Mexico, UNAM, 1989, p. 49.

Un jardin pétrifié

La matière a du mal à acquérir une forme, mais à peine est-elle forme qu'elle meurt : « apenas cuaja su dibujo estricto / y ya es un jardín de huellas fósiles » (v. 438-439). Le monde minéral absorbe les corps inertes, conformant une image de la destruction de la vie dans « Muerte sin fin ». Le passage de la pourriture à la mort par pétrification est souligné par deux rimes assonantes en « o-e » (« podre », v. 435, et « fósiles », v. 439, avec un écho final : « golpe », v. 460). Cette image du jardin pétrifié apparaît à plusieurs reprises dans « Muerte sin fin », pour mettre en relief la présence de la mort au sein même de l'épanouissement végétal de la nature, dans une dynamique de retour vers l'inanimé, un retour de la création vers le néant de la mort. La beauté du jardin s'enfonce dans la boue (« anhela que se hundan sus cimientos / bajo sus plantas, ay, entorpecidas / por una espesa lentitud de lodo », v. 484-486). La végétation, ensuite et une fois redevenue « semilla » (« se desarrollan hacia la semilla », v. 655), est pétrifiée : « ¡oh cementerios de talladas rosas! / en los duros jardines de la piedra. » (v. 657-658). Avant, dans « Muerte sin fin », l'intelligence est une « helada emanación de rosas pétreas » (v. 271). Cette mention de la rose s'accompagne d'une rime interne avec « rosas », qui souligne un contraste : face aux roses pétrifiées, on découvre « una red de arterias temblorosas » (v. 274). Dans la section finale en *arte menor* réapparaît la rose et son association avec les pierres : « ¡oh Dios! que te está matando / en tus hechuras estrictas, / en las rosas y en las piedras » (v. 734-736). Nous verrons à présent que ce processus de pétrification correspond à une métamorphose de la création, qui se désagrège et se dirige vers sa destruction.

La mort comme un voyage maritime

Dans un jeu de contrastes, en opposition à la pétrification de la nature, la destruction de la création apparaît dans « Muerte sin fin » aussi décrite avec un lexique lié à la mer. Le mouvement de la vie vers la mort est assimilé à un voyage.

Le contexte de la mer est évoqué d'abord par « fanal » (v. 440) – une lanterne utilisée dans des embarcations. Ce fanal est un « rojo timbre de alarma en los cruceros » (v. 441) – l'annonce du risque de naufrage, anticipant le naufrage de la création dans sa propre destruction. Cette embarcation « gobierna la ruta hacia » (v. 442) la mort, qui devient une route à travers l'eau. Ainsi, prolongeant le vocabulaire maritime : « Trajo puesta la proa a lo amarillo » (v. 446). Ailleurs dans « Muerte sin fin », la rose devient un vaisseau qui parcourt le jardin de la création avec son parfum, comme image de la destruction au sein même de la beauté : « la rosa marinera / que consuma el periplo del jardín / con sus velas henchidas de fragancia » (v. 540-542). C'est la rose des vents, qui

guide les marins en indiquant les points cardinaux et les huit vents. Par cette mention, le poème introduit un mouvement à travers l'eau vers le règne des morts, à image du Léthé ou, sans passer par une référence mythologique (procédé commun dans « *Primero Sueño* », et moins explicite dans « *Muerte sin fin* »), l'eau agit comme une image du passage du temps, à l'image d'un fleuve.

D'un point de vue physique, dans « *Muerte sin fin* », l'eau est l'image des liquides qui coulent dans notre corps : « *El aire se coagula entre sus poros / como un sudor profuso / que se anticipa a destilar en ellos* » (v. 447-449) – il s'agit tant de la sueur (« *poros* », « *sudor* ») que du sang (« *coagula* »), mélangés dans la fermentation (« *destilar* ») des organes. Cette mention physique rappelle les nombreuses mentions corporelles de « *Primero Sueño* », et notamment le passage qui concerne l'estomac, et en particulier des substances liquides, où « *destilar* » ressemble au verbe « *alambicó* » dans « *Primero Sueño* », comme image de la digestion : « *alambicó quilo el incesante / calor en el manjar que –medianero / piadoso– entre él y el húmedo interpuso* » (v. 244-246). Dans « *Muerte sin fin* », les liquides corporelles rappellent encore une fois le processus de destruction inhérent à la dynamique du corps.

Les transformations de la vie, qui se dégrade dans son cheminement vers la mort, nous permet de relever par ailleurs l'apparition d'un lexique qui rappelle les métamorphoses mythologiques.

La mort et les métamorphoses

Peuplant ce jardin, le lexique évoque une bête sauvage : « *embosca* », « *hostigan con tenues mordeduras* ». Les « *crudos garfios de su muerte* » (v. 451) creusent une tanière (« *abren hueco* », v. 454) dans le temps qui, dans son avancée, est le facteur qui provoque la mort. Ailleurs dans « *Muerte sin fin* », les différents animaux sont comparés à des fleurs, car ils participent du jardin de la création – les animaux sont des : « *–¡flores de sangre, eternas, / en el racimo inmemorial de las especies!–* » (v. 605-606). Il n'est pas étonnant, donc, qu'un lexique animalier soient ici homologué à l'action du jardin. Ceci annonce le dénouement du poème, où toute la création est détruite, que ce soit le règne animal ou végétal.

En même temps, on peut noter dans le lexique animalier une trace des métamorphoses au sein du processus de destruction, à l'instar de la pétrification. La mort est celle « *que gobierna la ruta hacia otras formas* » (v. 442). Avant, dans « *Muerte sin fin* », il est question de la forme qui, dans le rêve, « *recorre / las estaciones todas de su ruta* » (v. 177-178), même les chemins qui mènent aux Enfers. Dans « *Primero Sueño* », la mort se manifeste, dans de nombreuses métamorphoses, comme une perte de la nature humaine, quoique comme une punition divine –

comme une leçon. Tout « Muerte sin fin » met en scène la transformation de la création, qui se désagrège, sans une explication morale.

Nous avons déjà commenté comment les couleurs signalent le passage de la vie (le rouge) à la dégradation (le jaune), pour analyser ensuite ce processus de métamorphoses de la matière autour de la pétrification du jardin, ainsi que des liquides corporels et des animaux. Nous verrons à présent comment ce mouvement se manifeste avec force, au sein du jardin du poème, dans la rose, symbole traditionnel de fugacité.

c) La rose éphémère

La rose apparaît tant dans le poème de Gorostiza que celui de Sor Juana. En tant qu'image temporelle, elle nous invite à décrire comment le poète moderne réécrit la symbolique d'une image classique, en référence à Sor Juana. La rose, incarnation de couleurs et de parfums, joyau du jardin, est en même temps un symbole philosophique : à l'instar de la rose, la vie ne dure qu'un instant. Dans le passage que nous commentons, ceci est condensé dans une formule : « rosa edad » (v. 443). Nous analyserons donc comment « Muerte sin fin » aborde l'image de la rose et de sa fugacité, pour montrer ensuite qu'il existe un dialogue souterrain avec « Primero Sueño » par rapport au lien entre la rose et l'amour.

L'âge de la rose

Dans ses « Notas sobre poesía », Gorostiza rappelle l'image classique de la fleur qui se fane vite, et qui par analogie dit le temps du poème : « Nada envejece tan pronto, salvo una flor, como puede envejecer una poesía. »¹³⁹⁸ Le passage de « Muerte sin fin » que nous étudions développe la vision de la mort en vie, à partir de l'image traditionnelle de la rose, représentant la fugacité du temps. Selon des vers de Malherbe, dans sa « Consolation à M. du Périer » (1598) : « Et rose, elle a vécu ce que vivent les roses / L'espace d'un matin ». ¹³⁹⁹ La vie, ce don qui peut s'éteindre à tout instant, est le plus précieux et le plus éphémère.

Cette leçon philosophique est une composante centrale du passage que nous commentons, comme on peut le lire dans les trois vers suivants : « La rosa edad que esmalta su epidermis / –senil recién nacída– / envejece por dentro a grandes siglos. » (v. 443-445). Avec la formule « senil recién

¹³⁹⁸ José GOROSTIZA, *Poesía y poética* [1988], Nanterre, ALLCA XX, Colección Archivos, 1996, p. 152.

¹³⁹⁹ François de MALHERBE, *Les Poésies*, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1999, p.242.

nacida », l'heptasyllabe est un exemple du raccourci de sens : la vie tient dans ces trois mots et ces deux notions : la sénilité et la naissance. C'est la formule classique de « cuna y sepultura », qui se manifeste dans « Muerte sin fin » dans le vers « oye nacer el trueno del derrumbe » (v. 487) – la naissance est accompagnée par un effondrement : les deux mouvements sont unis. Mais dans le poème de Gorostiza, finalement, la formule est inversée : d'abord la vieillesse, puis la naissance, signalant un retour aux origines (« se desarrollan hacia la semilla », v. 655).

Le passage du temps est signalé par la mention explicite d'indicateurs temporels : « cada » (v. 457), « cuando » (v. 458), puis l'adjectif « recién » (v. 444). Deux autres indicateurs temporels soulignent par ailleurs la rapidité de la mort, qui intervient imperceptiblement, rendant préterit ce qui semblait présent : rien qu'une trace passée de ce qui fut un jour la vie. Ainsi, dans les deux vers suivants, où la matière : « **apenas** cuaja su dibujo estricto / y **ya** es un jardín de huellas fósiles » (v. 438-439). D'ailleurs, la création est finalement détruite dans un instant (« de golpe », v. 460), dans un geste violent.

Ailleurs dans « Muerte sin fin », la rose apparaît ainsi déjà détruite, comme une image du passé, en tension avec le futur (nous soulignons) : « la **antigua** rosa ausente / y el prometido fruto de **mañana** » (v. 145-146). La rose peut ainsi symboliser le passé, dans une référence ironique à la tradition (qui la situe comme l'éphémère présent), en contraste avec le fruit (le résultat d'un travail), qui n'est qu'une promesse jamais présente. Dans la dynamique de destruction propre de « Muerte sin fin », ce futur s'avère en fait du néant.

Le rapport avec « Primero Sueño » est évident : les métamorphoses (une mort en vie), ainsi que la mort d'Icare ou de Phaéton, constituent des leçons morales.¹⁴⁰⁰ Dans le poème de Sor Juana, d'ailleurs, il est aussi question de la vie éphémère des fleurs : « la breve flor » (v. 730) est caractérisée par « su frágil hermosura » (v. 732). La rose apparaît à nouveau comme un symbole philosophique. Ses attributs physiques mélangent l'éphémère et le beau ; les deux concepts semblent indissolubles : « y el leve, si más bello / ropaje al viento » (v. 737-738). La rose est en fait un symbole de la vanité, car elle désire être adulée : « los que del prado aplausos solicita, / preceptor quizá vano » (v. 750-751). Cette vanité, ce goût pour les apparences, sont mortifères : « veneno, hace dos veces ser nocivo / en el velo aparente / de la que finge tez resplandeciente. » (v. 755-756) – la répétition (« dos veces ») s'explique car il s'agit d'un poison physique mais aussi spirituel.¹⁴⁰¹ Sor Juana reprend l'image classique de la rose pour dénoncer la vanité ; Gorostiza en

¹⁴⁰⁰ Comme nous l'avons déjà montré dans la partie III de notre étude.

¹⁴⁰¹ Cf. la glose d'Alfonso Méndez Plancarte in : Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *ibid.*, p. 49.

fait plutôt un symbole de la destruction, et par là associe la rose à l'imminence du néant au sein de la vie.

Nous verrons à présent comment la rose est détruite dans « Muerte sin fin ».

Consumée par le feu

Dans le passage que nous commentons de « Muerte sin fin », la création est pulvérisée par des flammes : « hecha cenizas » (v. 460) – on pense au rituel d'enterrement anglican : « Ashes to ashes, dust to dust ». Dans « Muerte sin fin », la rose symbolise la destruction par le feu du jardin de la création, à travers le verbe « consommer » : « la rosa marinera / que consuma el periplo del jardín » (v. 540-541). La rose vit son destin éphémère, et se transforme dans sa destruction : « una esencia de rosas subterráneas » (v. 450). La destruction dans « Muerte sin fin » correspond à un retour au grain, aux racines enterrées : le destin de la rose est inversé. On reconnaît ici une dialectique de la vie : « la pourriture intervient comme un opérateur qui permet de réamorcer le cycle de la fécondité liée aux nourritures ».¹⁴⁰² Par exemple, « le blé doit pourrir dans le sol »¹⁴⁰³ pour offrir ses fruits. Il s'agit d'une véritable « mort fertile », qui permet la renaissance annuelle des semences. La rose n'est pas uniquement prise dans son parcours aérien ; elle est aussi dans sa dynamique de rose, qui doit mourir, perdre ses pétales, pour pouvoir revivre plus tard. Ailleurs dans « Muerte sin fin », la forme est caractérisée comme la « Temprana madre de esa muerte niña » (v. 482) – la forme est la mère de la mort qui touche toutes les créatures. Ce passage fait appel à une vision de la mort qui émane d'un vécu. Mais cette vision de la mort fait appel aussi à la tradition, évoquant une leçon philosophique.

La « rosa » « tenebrosa »

Toute la fin de « Muerte sin fin » met en scène le retour de la création vers la terre : la plante devient une « esencia de rosas subterráneas » (v. 450). Au contraire, les deux premiers vers de « Primero Sueño » orientent le poème dans un sens inverse, d'ascension.

À noter que « Primero Sueño », dans ce passage initial, présente une rime en « rosa », pour contraster l'ombre et la lumière. La « sombra » est qualifiée de « tenebrosa » (v. 7) et « pavorosa » (v. 9) – plus loin dans « Primero Sueño », les oiseaux nocturnes sont décrits comme la « asombrada turba temerosa » (v. 66), avec la même sonorité « o-a » associée à l'ombre (« asombrada » veut dire ici « obscurcie »), et les abîmes de Pluton sont à nouveau « pavorosas » (v.

¹⁴⁰² Gilles TÉTARD, *Le sang des fleurs: une anthropologie de l'abeille et du miel*, Paris, Odile Jacob, 2004, p. 110.

¹⁴⁰³ *Id.*

717). L'ombre contraste avec la lumière de la lune qui, elle, est présentée (dans une rime consonante de fin de vers en « osa ») comme la « Diosa » (v. 13) « hermosa » (v. 14) – le verbe « osar » agit par ailleurs comme un anagramme de « rosa ».

Dans « Muerte sin fin », la « rosa » (le mot apparaît huit fois dans le poème : v. 145, 271, 443, 450, 540, 569, 657 et 736) semble répondre à cette rime, mais en permettant l'alliance de l'ombre et de la lumière dans ses tonalités, en tant que symbole de beauté. On pense à la rime riche de « rosa » et « hermosa », suggérée d'un point de vue lexical dans « Primero Sueño », quand une fleur est caractérisée par sa « frágil hermosura » (v. 732). Elle est aussi un symbole de fugacité, car la rose rappelle l'imminence de la mort et l'enterrement funèbre du corps. En ce sens, la rose symbolise tant l'amour que la mort. Ailleurs, dans « Muerte sin fin », le langage, dans sa destruction, « discurre en la ansiedad del labio / como una lenta rosa enamorada » (v. 569-570). Le langage veut prononcer la parole, la parole créatrice de Dieu (la rose et la forme verbale « enamorada » renvoie au vocabulaire des mystiques, comme dans *Las moradas* de Sainte Thérèse), mais il est condamné à un anxieux silence. Ces vers soulignent le cruel destin de la rose, associée à l'amour, et pourtant un symbole fatidique du temps.

La rose de Gorostiza renferme ainsi ce que Sor Juana appelle la « activa bajeza » (v. 694) : le ciel et la terre, la lumière et l'ombre. Dans « Primero Sueño » c'est l'homme qui, dans son aboutissement sacré, le Christ, a abrité l'union entre le divin et la terre. Nous retrouvons à nouveau la même rime :

¿Por qué? Quizá porque más venturosa
que todas, encumbrada
a merced de amorosa
Unión sería.

(v. 696-699)

La « rosa » semble avalée par l'adjectif « amorosa » – la « rosa », en fait, apparaît dans plusieurs mots différents, invitant le lecteur à chercher les mots sous les mots. Dans « Muerte sin fin », cette union réalisée par l'amour mène pourtant à l'enfer (nous soulignons) :

sólo un cándido sueño que recorre
las estaciones todas de su ruta
tan amorosamente
que no elude seguirla a sus infiernos

180

Dans la tradition, la rose est le but ultime d'une quête spirituelle (comme dans *L'âne d'or* ou *Le roman de la rose*). Dans « *Primero Sueño* », la rose nous semble suggérée par la rime dans ce même rôle traditionnel. Dans « *Muerte sin fin* », elle incarne plutôt la fin de cette quête : la fugacité de sa beauté symbolise l'imminence d'une destruction qui englobe le créateur lui-même.

d) Le passage du temps

Le jardin et la rose sont l'incarnation de la visibilité du passage du temps, qui se manifeste dans la matière. Nous verrons comment « *Muerte sin fin* » insiste sur le temps, qui fait mal, ainsi que sur la visibilité du temps dans la dégradation des êtres vivants.

Matérialité du temps

Le temps est concret par sa manifestation sur nos corps à travers le vieillissement. La matérialité est signalée au début du passage par des indicateurs d'espace, dont deux réunis, qui reviennent à deux reprises comme une formule : « *desde ahí* » (v. 434 et v. 437). Dans le début du passage sélectionné, on peut noter la récurrence de la consonne occlusive alvéolaire sonore [d], et quelques apparitions de l'occlusive alvéolaire sourde [t]. Le lexique renvoie à la souffrance (« *dolor* », v. 434) et à des efforts (« *esmerado* », v. 436, « *estricto* », v. 438). Dans les deux premiers vers (« *Pues desde ahí donde el dolor emite / ¡oh turbio sol de podre!* », v. 434-435), la sonorité occlusive alvéolaire mime la sensation de douleur – c'est un véritablement martèlement. D'ailleurs, le résultat de ces efforts ou ces douleurs est un bruit fracassant (« *estruendoso* », v. 440), qui anticipe le coup final (« *de golpe hecha cenizas* », v. 460).

Dans cette laborieuse douleur, en fait, il y a une alliance entre le passage du temps et un son rythmé : le martèlement répond aux coups donnés par la « *lenteja del reloj* » (v. 455) plus loin (« *neto, puntual, exacto* », v. 456), indiquant ainsi le bruit angoissant de la montre qui avance sans cesse et sonne notre mouvement vers la mort. La matérialité de la douleur est soulignée aussi par l'alliance des mots et de leur corporéité. On constate comment ce martèlement se manifeste sur la peau : « *la rosa edad que esmalta su epidermis* » (v. 443) : c'est une image de la peau qui vieillit – c'est la forme qui recouvre le contenu : l'âme. Ce vers nous redirige aussi vers la consonne nasale « *m* ». On peut ainsi souligner la corporéité du langage dans le visage, par l'insistance sur l'émission nasale du langage à travers la consonne nasale bilabiale « *m* », dans « *materia* » et

« forma », et qui s'étend (avec la répétition du son « e » plus « m ») à « el dolor **em**ite », « **es**merado » et « **em**bosca ».

Ce besoin de souligner la matérialité du passage du temps se manifeste aussi dans des images qui, comme la fugacité de la rose, cherchent à faire voir le passage du temps.

Regarder le temps

Deux mots se suivent entre une fin de vers et le début du vers suivant, commençant avec un son commun : « **min**uto » (v. 454) et « **mir**adlo » (v. 455) – « minuto » revient à la rime au v. 457, soulignant son importance. Ils sont unis à travers la consonne nasale bilabiale sonore « m », manifestation physique des lèvres qui se réunissent et vibrent ensemble, dans le souhait de regarder le temps. La consonne « m » renvoie ainsi au langage, car c'est le poème qui réussit l'exploit de regarder (en espagnol, « mirar ») le temps, en explicitant le temps fugace de ce jardin de paroles. Regarder le temps s'écouler équivaut à regarder un fleuve qui passe, à regarder couler le contenu d'une clepsydre. En rapport avec les caractéristiques visuelles du jardin, il s'agit ici de regarder la destruction, de regarder comment le temps ravage la création. Nous avons commenté le rôle des couleurs et de la lumière. Le lexique de la vue est aussi présent : il s'agit de voir – c'est d'ailleurs un impératif (« miradlo », v. 455).

Puis, il est question de « la **lenteja** del reloj » (v. 455), dans une référence à la matérialité visible du temps dans l'image de l'horloge. Ce vers joue sur la sonorité de la consonne fricative vélaire sourde [x] (dans la graphie « j » en espagnol), pour mettre en relation le temps avec sa conséquence pour les créatures : « **envejece** » (v. 445). C'est l'horloge qui donne une matérialité visible au cours inexorable du temps. Ce rapport est en même temps mis en évidence par la récurrence de la voyelle « e ». L'exactitude du « reloj » (v. 455) est soulignée en même temps par la rime interne avec « **eslabón** » (v. 456) : le temps avance dans un enchaînement de minutes que l'on ne peut arrêter.

En fin, le rapport du regard au passage dévastateur du temps est mis en évidence à la fin du passage que nous étudions. La destruction se manifeste en fait comme un clin d'œil : « cuando al soplo infantil de un **parpadeo** » (v. 458). La douceur enfantine de ce « **parpadeo** » accentue le contraste avec ses effets dévastateurs : « **podrá** caer de **golpe** hecha cenizas » (v. 460). Le souffle semble aviver le feu qui réduit la création en cendres (« cenizas », v. 460). Nous soulignons l'occlusive bilabiale sourde « p », car le son rappelle plutôt un coup (« **golpe** »), mais qui est présente dans deux gestes du corps au son imperceptible (« **soplo** », « **parpadeo** ») ce qui contribue

à unir les deux vers en soulignant le contraste. À noter le dialogue entre le souffle et la vue, deux éléments centraux dans la poésie.

À noter aussi le ton ironique du vers 459, qui fait appel à un lexique soutenu et lourd : « la egregia masa de ademán ilustre » – tant les adjectifs de notoriété (les deux synonymes « egregia » et « ilustre ») que le geste distingué (« ademán »), et le volume considérable de la matière (« masa ») – « ademán » et « masa » se répondent l’un à l’autre par la sonorité « ma » –, contrastent avec la candeur du « soplo infantil » (v. 458), puis avec la destruction soudaine de cette matière.

En somme, l’expression de la mort, dans le passage que nous venons d’étudier, se manifeste à travers la rose, symbole du caractère éphémère de la vie. Le mouvement de la vie vers la mort, ce qui s’exprime, d’abord, par un déplacement symbolique des couleurs, à image de la dégradation des feuilles avec l’automne. Mais il s’agit surtout de l’évocation de la symbolique classique de la rose (« la rosa edad [...] / senil recién nacida », v. 443-444) – ce qui dialogue directement avec « Primero Sueño » (« la breve flor », v. 730). Dans le poème de Sor Juana, il s’agit notamment d’une condamnation de la vanité, alors que dans « Muerte sin fin » ce topique participe de l’énonciation de la destruction, suggérant l’imminence de la mort au sein de la vie, et par là suggérant aussi la présence du néant.

À partir des titres des deux poèmes, nous avons donc développé comment le poème moderne dialogue avec « Primero Sueño », autour de l’analogie classique entre le rêve et la mort. Cette analogie apparaît de manière explicite dans « Muerte sin fin », en rapport avec le titre du poème : « sueña que su sueño se repite / [...] / muerte sin fin » (v. 239 et 241). Cette référence à un topique de l’antiquité situe les deux poèmes dans une atmosphère commune, tant par la situation temporelle (le rêve et la nuit) que par le ton classique. Le rêve ressemble à la mort car les sens ne communiquent plus à la conscience les couleurs, les sons du jour : dans ces « songes funèbres »¹⁴⁰⁴, selon l’expression de Baudelaire, il s’agit d’une véritable nuit des sens, soumis à l’obscurité et au silence. On peut ainsi assimiler la mort à la nuit, espace du rêve – dans le poème de Sor Juana, la mort est alors évoquée par une description de l’assoupissement de la nature à travers un voyage nocturne et le triomphe des ombres. Cette construction symbolique se prolonge aussi par l’eau, et en particulier les eaux mouvantes (représentant le passage du temps). La conscience, déconnectée des sens, apparaît alors assimilée à l’âme qui, dans une optique spirituelle, se détache du corps après la mort et continue son existence dans l’au-delà. L’âme dans « Primero Sueño » s’élève lors du rêve. Dans le cas de « Muerte sin fin », il s’agit plutôt d’une élévation intellectuelle vers les profondeurs

1404 Charles BAUDELAIRE, *op. cit.*, p. 155.

de soi-même. Ceci étant, « Muerte sin fin » et « Primero Sueño » présentent le rêve comme une instance privilégiée de la conscience – dans le poème de Sor Juana, celle-ci est lucide, mais admet son échec face à la connaissance. En ce sens, les deux poèmes décrivent des rêves qui mettent en échec la capacité du « je lyrique » pour appréhender le monde. Dans le poème de Gorostiza, l'analogie du rêve et de la mort prend alors tout son sens, en tant que rêve d'une mort qui se répète sans cesse. Ceci, car la vie est un déplacement des créatures vers la mort : chaque instant nous rapproche de notre finitude. « Muerte sin fin » semble à nouveau répondre à « Primero Sueño » à travers une figure classique : la rose, incarnant le caractère éphémère de la vie, dans une leçon philosophique qui condamne la vanité. En même temps, « Muerte sin fin » reprend les éléments classiques avec une vision moderne, reformulant des éléments propres de la tradition chrétienne, pour le situer dans un contexte moderne, où la divinité semble absente, comme nous le commenterons dans les lignes qui suivent.

Chap. II – La mort, Dieu, le Diable

Même si Gorostiza puise dans l’imaginaire du baroque mexicain et espagnol, il construit un baroque qui est lisible dans l’époque moderne. L’écart avec l’époque baroque est essentiellement liée aux transformations de la perception religieuse, car au XX^{ème} siècle la manière de concevoir la divinité peut radicalement varier. Ceci implique que nous nous interrogeons sur la tradition religieuse véhiculée par « Muerte sin fin », en rappelant que le baroque de la Nouvelle Espagne participe d’un catholicisme assumé.

Pour Ramón Xirau, « Muerte sin fin » ne dépend directement d’aucune tradition religieuse :

Algunos han querido encontrar en este Dios de Gorostiza el símbolo de las muertes cíclicas del mundo prehispánico; otros pretenden que el poema simboliza la desaparición del mundo indígena; otros, finalmente, han querido encontrar en él reminiscencias del Dios bíblico, apoyándose en las citas bíblicas que encabezan el poema. Ninguna de estas explicaciones parece tener fundamento en el texto.¹⁴⁰⁵

En effet, les *Proverbes* bibliques cités comme épigraphe du poème sont un héritage judaïque assumé par le christianisme dans le *Nouveau Testament*. Evodio Escalante remarque que « este terreno, tal y como lo sugieren los epígrafes, es el de la cultura judeocristiana, y de modo más específico, una noción de Dios y de la creación del mundo que deriva de esta cultura y que tiene su fuente primordial en el texto bíblico. »¹⁴⁰⁶ Dans « Muerte sin fin » même, il est question de la « escritura hebrea » (v. 614). En fait, les références au christianisme sont les plus évidentes. Stanton reconnaît dans « Muerte sin fin » « claros ecos bíblicos ».¹⁴⁰⁷ Par exemple, par la mention (à travers un adjectif) des anges : « el rubí de angélicos melindres » (v. 665).

Mais, alors que « Primero Sueño » est un poème inscrit dans la tradition chrétienne, comme cela était la règle générale en Occident avant la modernité, « Muerte sin fin » dialogue librement

1405 Ramón XIRAU, *Tres poetas de la soledad*, Mexico, Antigua Librería Robredo, 1955, p. 18-19, note 1.

1406 Evodio ESCALANTE, *José Gorostiza entre la redención y la catástrofe*, Mexico, UNAM, 2001, p. 190-191.

1407 Anthony STANTON, *op. cit.*, p. 304.

avec l'univers chrétien, assumant cet héritage mais sans pour autant craindre d'aller à l'encontre d'un dogme – le poème de Gorostiza décrit la mort de Dieu, thème moderne qui souligne l'absence de l'Église en tant que référent culturel. En effet, un des sujets qui domine « Muerte sin fin », notamment vers la fin du poème, est la mort de l'univers, qui implique dans son extrême fin la mort du créateur, dont la parole s'épuise, à image de la matière même du poème (le langage), alors que celui-ci touche justement à sa fin : « esa muerte / que emana de su boca » (v. 724-725). Le rôle principal du poème est alors attribué à la mort, incarnée par le Diable, ou une parodie du Diable, comparé à une « putilla del rubor helado » (v. 774).

Nous commenterons la vision réciproque de Dieu dans « Primero Sueño » et « Muerte sin fin ». Nous verrons que cette question est intimement liée à la vision de la mort, dont la mort du créateur. Ceci nous mènera en même temps à réfléchir sur le rôle ambivalent de la destruction, qui peut permettre une renaissance, et qui se manifeste par un amour paradoxal pour la mort.

A. La poésie moderne et Dieu

« Muerte sin fin » dialogue avec des éléments du christianisme. Pourtant, comment le contexte moderne peut-il altérer la vision des textes sacrés, alors que la modernité vient à énoncer la mort de Dieu, ce qui est impensable dans « Primero Sueño » ? Jésus, après sa mort, a ressuscité ; cet acte n'a eu lieu qu'une seule fois et le christianisme, à partir de l'événement unique de cette mort, fixe un avant et un après, et ainsi une temporalité linéaire. Cet acte exclusif a déterminé le calendrier chrétien. Au contraire, on peut reconnaître d'autres cultures, comme les nahuas au Mexique, qui fixent des cycles : la divinité naît et renaît (« la antigüedad sabía que los dioses son mortales pero que, manifestaciones del tiempo cíclico, resucitan y regresan »¹⁴⁰⁸). Ceci, dans la pensée chrétienne, est impensable : « Cristo vino a la tierra sólo una vez. Cada acontecimiento de la historia sagrada de los cristianos es único y no se repetirá. Si alguien dice: "Dios ha muerto", anuncia un hecho irrepetible: Dios ha muerto para siempre jamás. »¹⁴⁰⁹ Comme son fils, le Christ

1408 Octavio PAZ, *Los hijos del limo, del romanticismo a la vanguardia* [1972], Santiago de Chile, Tamar Editores, 2008, p. 54.

1409 *Id.*

(un avec Dieu dans le dogme de la trinité), le Dieu chrétien ne participe pas à des cycles : s'il meurt, cette disparition ne peut s'avérer que définitive. Nous nous interrogerons ainsi sur la temporalité de la divinité : sur sa finitude et sur sa capacité de renaissance.

Nous développerons la présence de Dieu dans trois étapes : d'abord, à partir de l'analyse de deux sections précises de « Muerte sin fin » (v. 59-80 et 116-129), qui montrent comment la divinité est liée à la notion de transparence – c'est-à-dire, un doute, alors que pour Sor Juana son existence est une certitude. Ensuite, nous montrerons d'autres éléments liés à la présence du christianisme dans le poème de Gorostiza. Nous finirons autour de l'énonciation poétique de la mort de Dieu.

1. La transparence de Dieu

Dans « Muerte sin fin » il est question de la transparence de Dieu. Cette transparence concerne le fait que Dieu, dans la vision moderne véhiculée par Gorostiza, n'est pas une entité sensible.

À plusieurs reprises, pourtant, Gorostiza parle explicitement de « Dios ». Dans « Muerte sin fin », le mot est répété neuf fois (v. 2, 53, 59, 100, 123, 285, 721, 734, 759).¹⁴¹⁰ Dans le cas des vers 2 et 285, « dios » apparaît en minuscule (« un dios », « su dios », respectivement). Pour Arturo Cantú ceci est dû à une question grammaticale : le mot « dios » s'écrit en minuscule lorsque il est précédé par l'article indéfini « un » ou par le possessif « su », alors qu'il s'agit du même « Dios » mentionné ailleurs : « el poeta se refiere al mismo y único Dios del poema ».¹⁴¹¹ Pour Cantú, d'ailleurs, « Dios » est le sujet d'une partie considérable des verbes de la première moitié du poème – dont les phrases se caractérisent par le manque d'un sujet explicite.¹⁴¹² Toute cette première moitié apparaît pour Cantú comme un rêve de Dieu.

Dans « Notas sobre poesía », Gorostiza définit l'essence de la poésie en relation à sa formation chrétienne : « La substancia poética, según esta mi fantasía, que derivo tal vez de

1410 Le mot apparaît aussi au pluriel : « el delfín apolíneo, pez de dioses » (v. 596). Il est question aussi, par exemple, de Zeus : « el fulgor que blande / –germen del trueno olímpico– la forma » (v. 360-361). On rejoint l'héritage polythéiste de la civilisation gréco-latine, qui a été intégré par le christianisme, et ne désigne pas forcément un attachement aux cultes des anciens.

1411 Arturo CANTÚ, *op. cit.*, p. 128.

1412 Cf. Arturo CANTÚ, *op. cit.*.

nociones teológicas aprendidas en la temprana juventud, sería omnipresente ».¹⁴¹³ Dans ce même temps, José Gorostiza fournit sa propre vision de Dieu : « el Ser Único más allá de nosotros, a quien no conocemos ».¹⁴¹⁴ Dieu est ainsi décrit comme « Único », suivant la tradition judéo-chrétienne. Il est « más allá de nosotros », expression que l'on peut associer avec « el más allá », la vie au-delà de la vie. En fait, Gorostiza veut surtout souligner que cet être unique est dans un ailleurs, au-delà de ce que nos consciences et nos sens peuvent appréhender. Cette vision nous rappelle les *Upanishads* hindoues, qui ont pour *leit motiv* le caractère non appréhensible du divin, avec la mention d'un être suprême comme fondement du divin, qui est en nous, mais au-delà de nous :

Cela s'active, et ne s'active pas ;

Cela est loin, cela est près ;

Cela est intérieur à tout ;

Cela est extérieur à tout.¹⁴¹⁵

Juan Mascaró remarque, en introduction à ses traductions d'une série d'*Upanishads* : « The spirit of the *Upanishads* can be compared with that of the New Testament summed up in the words 'I and my Father are one' and 'The Kingdom of God is within you ».¹⁴¹⁶

La citation de Gorostiza est révélatrice : il existe un seul être – ce qui fait appel à la spiritualité monothéiste –, mais nous ne le connaissons pas. La connaissance de cet être nous échappe. Si « *Primero Sueño* » présente l'échec de l'âme qui veut accéder à la connaissance (l'échec de l'âme qui aspire à savoir ce que Dieu seul peut savoir), l'existence de Dieu n'est cependant pas remise en question. Pour Sor Juana « no hay criatura, por baja que sea, en que no se conozca el *me fecit Deus* »,¹⁴¹⁷ mais avec Gorostiza, esprit moderne, il s'agit plutôt du constat de la difficulté, voire de l'impossibilité pour l'Homme de connaître le divin, et donc l'incertitude face à l'existence même de cet être supérieur.

Ana María Benítez remarque qu'il s'agit alors de percevoir Dieu autrement : « al igual que en sor Juana, el acceso a Dios no está negado. Se puede mirar sin verlo, es decir, no a través de lo sensorial, sino por medio de lo suprasensible. Su presencia puede ser percibida como se percibe el

1413 José GOROSTIZA, « Notas sobre poesía », in: GOROSTIZA, José, *Muerte sin fin y otros poemas*, Mexico, FCE, 1983 p. 9.

1414 *Ibid.*, p. 24.

1415 « Isha Upanishad », 4-5, in: *Sept Upanishads*, trad. commentée par Jean VARENNE, Paris, Seuil, 1981, p. 76.

1416 « Introduction » de Juan Mascaró à *The Upanishads*, trad. Juan Mascaró [1965], New Delhi, Penguin Books, 1994, p. 7.

1417 Ana María BENÍTEZ AGUILAR, *op. cit.*, p. 30.

aire invisible: “oculta al ojo, pero fresca al tacto”. »¹⁴¹⁸ Dans « Muerte sin fin », la visibilité de Dieu joue un rôle central : elle est assimilée à la notion de transparence¹⁴¹⁹, pour développer comment il est possible de voir ce qu’on ne peut voir. Dans « Primero Sueño », par contre, le divin a une manifestation plus explicite dans la création.

Afin de souligner cette différence entre le poème moderne et le poème baroque dans la conception de la divinité, et sans omettre de revenir à « Primero Sueño », nous analyserons à présent deux passages précis de « Muerte sin fin », que nous avons choisi en ce qu’ils développent la visibilité de Dieu :

El mismo Dios,	
en sus presencias tímidas,	60
ha de gastar la tez azul	
y una clara inocencia imponderable,	
oculta al ojo, pero fresca al tacto,	
como este mar fantasma en que respiran	
—peces del aire altísimo—	65
los hombres.	
¡Sí, es azul! ¡Tiene que ser azul!	
Un coagulado azul de lontananza,	
un circulante amor de la criatura,	
en donde el ojo de agua de su cuerpo	70
que mana en lentas ondas de estatura	
entre fiebres y llagas;	
en donde el río hostil de su conciencia	
jagua fofa, mordiente, que se tira,	
ay, incapaz de cohesión al suelo!	75
en donde el brusco andar de la criatura	
amortigua su enojo,	
se redondea	
como una cifra generosa,	
se pone en pie, veraz, como una estatua.	80

1418 *Id.*

¹⁴¹⁹ Stanton reconnaît une « transparencia que permite ver las esencias de las cosas », in : Anthony STANTON, *op. cit.*, p. 293. La mention de cette transparence dans le texte de Stanton n’est pas sans rappeler Octavio Paz, pour qui cette notion est un fondamentale ; cf. Ramón XIRAU, « Octavio Paz y los caminos de la transparencia », in : Ramón XIRAU, *Poesía y conocimiento*, Mexico, Mortiz, 1978.

Ensuite, nous avons sélectionné vingt-huit vers liés à la présence transparente de Dieu dans le monde. Ce passage intervient vingt-cinq vers plus loin que le passage antérieur et correspondent à la conclusion du même chant :

Pero en las zonas ínfimas del ojo,
en su nimio saber,
no ocurre nada, no, sólo esta luz,
esta febril diafanidad tirante,
hecha toda de pura exaltación, 120
que a través de su nítida substancia
nos permite mirar,
sin verlo a Él, a Dios,
lo que detrás de Él anda escondido:
el tintero, la silla, el calendario 125
—¡todo a voces azules el secreto
de su infantil mecánica—
en el instante mismo que se empeñan
en el tortuoso afán del universo.

a) La couleur de Dieu : un bleu transparent

Pour montrer la vision de la divinité dans les deux fragments que nous étudions (une image translucide, qui transmet le doute sur l'existence de ce Dieu, en contraste avec « Primero Sueño »), nous pouvons indiquer deux thèmes récurrents : la couleur bleue et la transparence. « Dios » et « azul » sont unis en position rimique (v. 59, 61 et 67). Plus loin, on peut constater la présence de plusieurs vers oxytons révélateurs : « saber » (v. 117), « luz » (v. 118), « exaltación » (v. 120), « mirar » (v. 121) et « Dios » (v. 123). Ces fins de vers dévoilent les images centrales des deux fragments : la visibilité de Dieu à travers la lumière, ainsi que le désir de connaître ce dieu qui, en fait, se dévoile au regard. Dieu est associé à une transparence, qui se manifeste paradoxalement à travers une couleur : le bleu. La couleur de Dieu, c'est cette transparence bleutée et claire comme le ciel ou comme l'eau (« la tez azul », v. 61.) : un Dieu qui se confond avec la nature et se dérobe au regard.

Un Dieu de lumière

La divinité est assimilée à la lumière. La clarté, dans le poème, est tout d'abord une référence directe au verre d'eau et à sa matière cristalline. C'est aussi une image du blanc comme la négation (par addition) des couleurs, et donc une image de la transparence : « el rigor del vaso que la aclara » (v. 21 et 348). En effet, le verre donne « una rotunda flor / de transparencia al agua » (v. 44-45). D'ailleurs, l'eau « nada tiene / sino la cara en blanco » (v. 13-14).

Nous venons de montrer le rôle des oxytons pour la transparence de la divinité. Soulignons surtout « luz » (v. 118) et « Dios » (v. 123) : de Dieu émane la lumière divine, qui correspond tant à la lumière du soleil comme à la lumière de l'Esprit. En fait, une série de mots indique la lumière et la clarté : « luz » (v. 118), « diafanidad » (v. 119), « nítida » (v. 121) ou « claridad » (v. 134). Dieu est associé à la lumière, symbole de ce qui est clair, tant pour les yeux que pour l'esprit. Dans « Muerte sin fin », pour Evodio Escalante : « Dios se muestra. O si se quiere mejor: resplandece. »¹⁴²⁰ D'ailleurs, Anthony Stanton rappelle les similitudes des débuts de « Primero Sueño » et « Muerte sin fin », par rapport à la lumière et la divinité : « hay incluso coincidencias léxicas en los primeros versos de ambos poemas: funesta-funestos; luces-luces- Dios-dios; aire-aire ».¹⁴²¹

Clair veut dire aussi transparent. Si la divinité ne peut être discernée ni identifiée, elle est peut-être inexistante. La transparence est indiquée par « clara » (v. 62), « fantasma » (v. 64) ou « aire » (v. 65). Dieu (comme un verre de cristal pour l'eau) est le masque qui nous donne accès au monde, à travers sa structure formelle, pourtant transparente et aérée :

Es un vaso de tiempo que nos iza	110
en sus azules botareles de aire	
y nos pone su máscara grandiosa,	
ay, tan perfecta	
que no difiere un rasgo de nosotros.	115

Le masque est grandiose (le sens de l'adjectif est amplifié par l'accentuation de proparoxyton de « máscara ») et parfait (dans un synthétique pentasyllabe, v. 114), car la créature, selon la tradition biblique, est faite à image du créateur (v. 115). La clarté se construit dans un contraste entre la solidité (« botareles », « máscara ») et l'intangible (« aire »), ce qui est résumé par l'oxymore

1420 Evodio ESCALANTE, « Un poema teofántico llamado *Muerte sin fin* », dans *Tierra Adentro*, n. 111, août-septembre, 2001, p. 19.

1421 Anthony STANTON, *op. cit.*, p. 298.

« botareles de aire ». Nous voyons Dieu dans tout, car il se manifeste de manière permanente dans la création mais, en même temps, comme il est transparent, intangible, derrière cette « máscara grandiosa » (v. 113) il est le vide même, l'absence, qui se manifeste par un doute : « Tal vez esta oquedad que nos estrecha / en islas de monólogos sin eco, / aunque se llama Dios » (v. 51-53). Le vocabulaire resitue la problématique dans le domaine du langage, qui est la matière même du poème, mais aussi de la divinité, qui crée le monde on l'énonçant ; il est ainsi question du langage, lié à une répétition creuse ou à un discours solitaire (« monólogos », « eco »). Ailleurs dans « Muerte sin fin », le vide au sein des mots signifie l'absence d'une entité supérieure : « desde sus claros huecos » ; « claros » désigne aussi un espace vide (v. 109). Le blanc est ainsi associé au silence : « reconcentra su silencio blanco » (v. 298). La forme, lorsqu'elle revient à l'informe, revient aussi à un silence incolore : « que, ya sin peso, flota / y en un claro silencio se deslíe » (v. 490-491). En ce sens, l'image du verre et de l'eau correspond à une logique de contenant et contenu – c'est d'ailleurs le rôle du poème, qui contient le langage, les vers, et permet de retenir le sens par la forme.

« Primero Sueño » présente une autre vision du rapport de Dieu à la lumière. Dans la « Respuesta a Sor Filotea », Sor Juana a réalisé une comparaison entre la divinité et la transparence, lorsqu'elle décrit le visage du Christ : « aquella incomprensible beldad, por cuyo hermoso rostro, como por un terso cristal, se estaban transparentando los rayos de la Divinidad ».¹⁴²² Le visage du Christ transmet la lumière divine : « sobre incomparables perfecciones en lo humano, señalaba iluminaciones de divino ».¹⁴²³ Et cette lumière, dans la « Respuesta a Sor Filotea », se répand comme de l'eau : « derramando misericordias en todos sus movimientos ».¹⁴²⁴ La différence avec « Muerte sin fin » est révélatrice : alors que pour Sor Juana la transparence du Christ permet de regarder la lumière divine, pour Gorostiza cette transparence constitue une preuve possible de l'absence de la divinité.

Dieu est le vide transparent de l'air. C'est la vision cristalline que peut permettre un verre d'eau.

La transparence de l'eau

La notion de transparence, dans « Muerte sin fin », dialogue directement avec l'image principale du poème : un verre d'eau. Ce verre incarne Dieu et son contenu : la créature (en tant que

¹⁴²² Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Obras completas*, Mexico, Porrúa, 2001, p. 835.

¹⁴²³ *Id.*

¹⁴²⁴ *Id.*

forme, le verre est aussi le poème). Dans les vers qui précèdent le passage que nous étudions, la comparaison entre Dieu et un verre d'eau est explicite, l'eau étant assimilée à l'âme, contenue par les parois du verre (« aunque se llama Dios, / no sea sino un vaso / que nos amolda el alma perdidiza », v. 53-55). Nous sommes alors introduits à la question de la transparence et de la couleur bleue, en tant que caractéristiques de Dieu et de sa présence invisible et pourtant *sensible* dans le monde : « pero que acaso el alma sólo advierte / en una transparencia acumulada / que tiñe la noción de Él, de azul. » (v. 56-58). La transparence est ainsi indiquée par la transparence même de l'eau et du cristal du verre : « el ojo de agua » (v. 70).

Dans « Muerte sin fin », l'assimilation de la divinité avec la transparence et la couleur bleu est liée à l'eau, qui peut représenter un miroir dans lequel le monde se reflète : dans ce miroir, Dieu et le monde sont un seul, et en même temps la créature perçoit le monde sans la certitude que Dieu y existe vraiment, et peut être tenté de penser qu'il ne regarde (et adore) que lui-même, comme Narcisse : « lleno de mí –ahíto– me descubro / en la imagen atónita del agua » (v. 8-9). Puis, l'eau s'observe elle-même dans le miroir d'eau (un « cuajado vidrio »¹⁴²⁵, selon l'expression de Calderón) que constitue le verre : « En la red de cristal que la estrangula, / allí, como en el agua de un espejo, / se reconoce. » (v. 29-31). Élément central de « Muerte sin fin », l'eau est une image du ciel, qu'il reflète, et dont il possède aussi la couleur. Pour Gaston Bachelard : « Comme la vie est un rêve dans un rêve, l'univers est un reflet dans un reflet ; l'univers est une *image absolue*. En immobilisant l'image du ciel, le lac crée un ciel en son sein. L'eau en sa jeune limpidité est un ciel renversé où les astres prennent une vie nouvelle. »¹⁴²⁶ Une vie nouvelle peut-être sans Dieu.

Clarté des images dans le rêve

La connaissance de la divinité passe par les sens ; c'est le cas aussi de la constatation de son absence. Dans « Muerte sin fin », le paysage du rêve est toujours blanc : « al fresco albor de las camisas flojas » (v. 223). La blancheur est liée au manque d'assise des sens dans le rêve, le rêve étant « sin ojos » (v. 228). La clarté se manifeste dans des images du blanc, qui peuvent être liquides : « más resabio de sal o albor de cúmulo / que sola prisa de acosada espuma » (v. 18-19). Le sel revoie au goût de la mer, et on peut reconnaître aussi un effet de paronomase dans «

¹⁴²⁵ Calderón, *Autosacramental La vida es sueño*, v. 976. Cité par : Arturo CANTÚ, *op. cit.*, p. 144. Ne pas confondre l'auto sacramental avec la comédie du même nom.

¹⁴²⁶ Gaston BACHELARD, *op. cit.*, p. 60.

resabio », propre des mystiques¹⁴²⁷, en référence à « saber » et « sabor » : la connaissance et les sens. Les mystiques manifestent ainsi leur perception sensuelle de la divinité alors que, dans « Muerte sin fin », Dieu apparaît et disparaît dans cette claire transparence de l'air ou de l'eau.

Les visions du poète concernent en fait un voyage intérieur, en illuminant par l'esprit les zones d'ombre intérieures. Dans « Primero Sueño », le « je lyrique » explore des visions dans l'ombre, dans l'absence de vue pendant le rêve, rentrant ainsi en contact avec la divinité. À l'image de Tirésias, qui reçoit le don de la divination comme compensation à la perte de la vue¹⁴²⁸, le visionnaire c'est l'aveugle. Dans cette visualisation intérieure, il est question de la clarté et de la transparence comme une manifestation de la lumière qui intervient dans le rêve : la lumière de l'esprit au sein de la nuit extérieure – on pense à la « noche oscura » de San Juan de la Cruz.¹⁴²⁹ Même si l'action du *Primero sueño* a lieu la nuit – lorsque le soleil est éteint, endormit –, dans cet égarement, Sor Juana cherche pourtant l'élévation vers la lumière de l'esprit et vers Dieu. La vision est claire, et on peut voir ce qui est loin comme si c'était près, comme dans le miroir magique du phare d'Alexandrie : « tersa superficie, que de Faro / cristalino portento » (v. 267-268). Dans sa *Respuesta a Sor Filotea*, Sor Juana indiquait aussi la « claridad »¹⁴³⁰ du rêve. Au contraire, dans « Muerte sin fin » il s'agit de donner une visibilité à ce que nous ne pouvons pas voir, comme nous le commenterons à présent.

b) L'impossibilité de regarder Dieu

« Muerte sin fin » développe le rapport entre l'eau et cette transparence de Dieu. Ceci nous mène à réfléchir sur la nature paradoxale de Dieu, imperceptible et pourtant présent dans toute la création, dans la couleur bleue de l'eau ou dans des objets quotidiens.

¹⁴²⁷ Par exemple, dans son commentaire au « Cántico espiritual », San Juan déclare que « gusta la suavidad del vino de amor ya bien cocido en sustancia, estando ya, no en aquel sabor del sentido, como el amor de los nuevos, sino asentado allá adentro en el alma en sustancia y sabor de espíritu y verdad de obra. » (*Biblioteca de autores españoles, Escritores del siglo XVI*, t. I, Madrid, Rivadeneyra Editor-Impresor, 1853, p. 189) Le jésuite Michel de Certeau explique que « Esta licencia de usar términos particulares [...] la tiene con más fuerza la Teología mística, porque trata de cosas altísimas [...] y que tocan en experiencia más que en especulación: en gusto y en sabor divino más que en saber, y esto en el alto estado de Unión sobrenatural y amorosa con Dios. » (Michel de CERTEAU, *La fábula mística: siglos XVI-XVII*, Mexico, Universidad Iberoamericana, 2004, p. 167).

¹⁴²⁸ Pour Ovide, Jupiter « en échange de la lumière qui lui avait été ravie, lui accorde le don de connaître l'avenir ». In : OVIDE, *Métamorphoses*, III, trad. Georges Lafaye, Paris, Gallimard, 1992, p. 117.

¹⁴²⁹ Dans « Canciones en que canta el alma la dichosa ventura que tuvo en pasar la oscura noche de la fe en la unión del Amado » : « en la noche dichosa / [...] / sin otra luz y guía / sino la que en el corazón ardía. » San JUAN DE LA CRUZ, *Vida y obras de San Juan de la Cruz*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1978, p. 401.

¹⁴³⁰ Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *El sueño*, Mexico, UNAM, 1989, p. 88.

Voir et ne pas voir

Dans « Muerte sin fin », il s'agit de voir la matière de Dieu (« su nítida substancia », v. 121), qui est pourtant invisible, car il est transparent : « nos permite mirar, / sin verlo a Él, a Dios » (v. 122-123). Le texte se construit à partir de l'opposition entre le fait de voir clairement (« nítida », v. 121) et le fait de ne pas voir vraiment, car on ne peut voir Dieu, qui se manifeste dans toute la création (« el tintero, la silla, el calendario », v. 125), mais non pas en tant qu'entité individuelle et reconnaissable.

Dans « Primero Sueño », il est question aussi d'une formule paradoxale autour de ce que l'on voit et on ne voit pas : « y en el modo posible / que concebirse puede lo invisible » (v. 288-289). Il s'agit en fait des images mentales lors du rêve : « el pincel invisible iba formando / de mentales, sin luz, siempre vistosas / colores, las figuras » (v. 282-284). La fantaisie parvient à donner forme à ce qu'elle imagine : « en sí, mañosa, las representaba / y al Alma las mostraba » (v. 290-291). Alors que dans « Muerte sin fin », il s'agit de mettre en relief la nature invisible et, pourtant, perceptible de Dieu, dans « Primero Sueño » il est plutôt question de la nature irréelles des images dans le rêve, comme les souffles humides que nous avons commenté précédemment. En ce sens, « Primero Sueño » réaffirme sa nature nocturne, à la différence de « Muerte sin fin » qui, alors qu'il s'agit aussi d'un rêve, donne une place moins importante aux ombres.

En même temps, la nature paradoxale de Dieu (qu'on peut voir, alors qu'il est invisible) se manifeste aussi par le tact.

La couleur de Dieu et le tact

Alors que dans « Primero Sueño » Dieu est une certitude, dans « Muerte sin fin » il semble se dérober à la vue, mais aussi au toucher. En fait, si l'œil ne peut voir ce qui est transparent, il peut en revanche toucher les objets du monde : « oculta al ojo, pero fresca al tacto » (v. 63). Alors que la vue nous signale la distance entre les objets et semble nous situer dans l'espace, le tact nous met en contact direct avec les objets. La présence de Dieu à travers les objets est « fresca » (v. 63) comme un vent frais d'automne qui stimule le tact, étant pourtant invisible. Proches par une sonorité occlusive vélaire sourde [k] et la liquide « l », on peut indiquer l'opposition de ce qui est lumineux (« clara », v. 62), et pourtant invisible (« oculta », v. 63), puis la mention de ce qui n'est pas vu, mais pourtant senti par le touché (« fresca al tacto », v. 63). Dans « Muerte sin fin », la présence de Dieu est signalée par la vue, le tact ou cette fraîcheur. En même temps, Dieu est invisible.

Dans « Muerte sin fin », Dieu se manifeste par le tact dans les objets : sa peau à la couleur de l'eau, du ciel : il a « la tez azul » (v. 61). La couleur bleue est centrale en tant qu'image sensible de la transparence. D'ailleurs, elle est mentionnée à cinq reprises (v. 61, 67, 68 et 126). Elle revient, de manière imagée, dans « el ojo de agua » (v. 70). Le bleu est aussi la couleur du rêve, car tout le poème met en scène un rêve de Dieu : « anda de añil el sueño » (v. 322).¹⁴³¹ Le bleu, en fait, c'est la couleur attribuée à l'eau, élément de fait transparent, mais aussi au ciel. En ce sens, dans « Primero Sueño », la couleur bleue est associée aussi à la lumière du jour et au ciel, lorsque le soleil se lève au milieu d'un ciel bleu : « Llegó, en efecto, el Sol cerrando el giro / que esculpió de oro sobre azul zafiro » (943-944). Cette couleur renvoie, par ailleurs, à l'azur de Mallarmé¹⁴³² et, notamment, à « Azul » de Darío, qui inclut d'ailleurs une citation d'Hugo : « L'art c'est l'azur ».¹⁴³³ La différence étant que, dans « Primero Sueño », cet azur est associé au soleil, alors que dans « Muerte sin fin » c'est plutôt une expression d'un doute existentiel.

Revenons à « Muerte sin fin ». Dans « tez azul », le son fricatif alvéolaire sourd [s] unit les deux mots. La graphie [z], dans la prononciation hispano-américaine, correspond à un son [s], comme on peut l'entendre dans un enregistrement audio de « Muerte sin fin » par José Gorostiza lui-même.¹⁴³⁴ En même temps, le monosyllabe « tez » dialogue, plus loin, avec le verbe « ser », conjugué, puis à l'infinitif : « es azul » (v. 67) et « ser azul » (v. 67). Il s'agit dans les trois cas de monosyllabes, avec la voyelle « e » et le son [s]. Cette peau bleue de Dieu constitue son essence, voire même son visage, et donc la visibilité de ses expressions – le substantif « tez » indiquant en particulier la peau du visage.¹⁴³⁵ La peau c'est la superficie, dans le rôle d'une enveloppe pour le contenu : c'est le contenant, à image des parois d'un verre d'eau.

Dans « Muerte sin fin », Dieu est à ce point matériel, que sa peau peut s'effriter (« gastar la tez azul », v. 61). Cet épuisement sera décrit dans la partie finale de « Muerte sin fin ». Dans « Primero Sueño », la friction de l'âme au quotidien est signalée par un même verbe : « en material empleo, / o bien o mal da el día por gastado » (v. 194). Le verbe « gastar » correspond à une formule (« gastar bien o mal su tiempo »), mais c'est aussi considérer que chaque jour implique une

1431 Le dictionnaire de la RAE, pour « añil », nous propose la définition suivante : « añil. 1. m. Arbusto perenne de la familia de las Papilionáceas [...]. 2. m. Pasta de color azul oscuro, con visos cobrizos, que se saca de los tallos y hojas de esta planta. » Source : <http://www.rae.es/rae.html> (consulté le 4 février 2011).

1432 Cf. Stéphane MALLARMÉ, *op. cit.*, p. 37. Le poème date de janvier 1864 (cf. *ibid.*, p. 1430).

1433 Rubén DARÍO, *Azul*, Valparaíso, 1988.

1434 José Gorostiza, *Voz del autor*, Voz viva de México, UNAM, 1999, 45 mn ; disponible aussi sur www.palabravirtual.com.

1435 Selon la RAE : « Superficie, especialmente la del rostro humano. ». Cf. <http://buscon.rae.es>.

dépense, une détérioration. Par exemple, la respiration est décrite comme des « pequeños robos al calor nativo, / algún tiempo llorados, / nunca recuperados » (v. 221-223). Dans le poème de Sor Juana, il est question de l'effritement des Hommes : Gorostiza met en scène l'épuisement du créateur.

Par ailleurs, la peau de Dieu se manifeste de manière omniprésente dans la création, et par exemple dans des objets quotidiens.

Dieu caché dans des éléments quotidiens

Dieu est un mystère qui se manifeste dans les couleurs de la création, dans le bleu du ciel, de l'eau : « todo a voces azules el secreto » (v. 126) – à noter l'allitération du son [s], que nous soulignons, à image d'un chuchotement (en espagnol, *susurro*). Il s'agit de voir ce qui « detrás de Él anda escondido » (v. 124). La création elle-même, ainsi, est un « secreto » (v. 126), car les hommes ne peuvent s'expliquer « su infantil mecánica » (v. 127), et le monde apparaît plutôt comme un « tortuoso afán » (v. 129). Dans « Primero Sueño », de même, les hommes ne peuvent contempler de leurs yeux la connaissance absolue, réservée au divin : « la vista que intentó descomedida / en vano hacer alarde / contra objeto que excede en excelencia » (v. 456-458). Dans « Muerte sin fin », pourtant, ce secret se manifeste dans l'ensemble de la création, et renferme un doute propre de la modernité face au divin.

En effet, Dieu se cache derrière (et dans) des éléments de la vie quotidienne (en ce cas, des éléments de la vie quotidienne du poète) : « el tintero, la silla, el calendario » (v. 125). Ce vers rappelle un autre passage de « Muerte sin fin », qui intervient quelque trente vers auparavant, dans le même chant, avec une construction formée par trois éléments aussi : « –en el terco repaso de la acera, / en el bar, entre dos amargas copas / o en las cumbres peladas del insomnio– » (v. 91-93). Dans les deux cas, il s'agit d'images de la vie quotidienne (« cualquier escenario irrelevante », v. 90), qui agissent de manière symbolique pour désigner la présence et la possible absence de Dieu dans des objets anodins : soit l'amertume d'une vie de bureau ou de l'écriture, dans deux objets propres du quotidien d'un écrivain ou d'un scribe (« el tintero, la silla »), ce qui rappelle un texte de Sor Juana, où elle affirme qu'elle a : « por condiscípulo un tintero insensible ».¹⁴³⁶ Ces objets renvoient à une problématique classique de la poésie : avec des mots contemporains, ces vers signalent ce qui est de l'ordre de l'intemporel, alliant l'interrogation sur la présence de Dieu et la quotidienneté.

¹⁴³⁶ « Respuesta a Sor Filotea de la Cruz », in : Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Obras completas*, Mexico, Porrúa, 2001, p. 832-833.

Le caractère fuyant de Dieu est mentionné ailleurs dans « Muerte sin fin » : « dios inasible » (v. 2) ; « El mismo Dios, / en sus presencias tímidas » (v. 59-60). Il est aussi question d'une « forma [...] deífica » (v. 422 et 425), qui règne depuis un trône de Pharaon (v. 423), fils de Dieu, et qui est « constelada » (v. 426) comme le ciel (et donc apparentée aux entités célestes) ; pourtant, cette forme divine est une « ¡Ilusión, nada más, gentil narcótico / que puebla de fantasmas los sentidos! » (v. 432-433). Le divin n'est en aucun cas une certitude.

La vue se perd de manière symbolique dans les objets, et contemple la présence et l'absence de Dieu. Cette paradoxale transparence de Dieu révèle par ailleurs les limites de la vue pour percevoir la totalité que le créateur incarne dans l'ensemble de la création.

c) Limites pour appréhender le monde

Les yeux ne peuvent couvrir la totalité de la création. La conscience, comme nous verrons, éprouve elle aussi cette limitation, ce qui détermine directement la capacité pour percevoir la divinité.

Le poème ne mentionne qu'un seul œil, au singulier (v. 116), de même qu'il n'y a qu'un seul dieu à l'origine de la création, et que tout dans « Muerte sin fin » se contracte vers une même origine, avant le néant. On peut penser aussi que dans le rêve (car le poème correspond à la mise en scène d'un rêve de Dieu) on ne voit pas avec deux yeux, mais uniquement avec l'œil interne de la conscience et de l'imagination (la capacité à produire des images mentales). Cet œil devrait voir Dieu. Pourtant, ailleurs dans « Muerte sin fin », cet œil de cyclope¹⁴³⁷ est arraché brutalement de son orbite dans le contexte de la combustion de la création :

por las rutas candentes de la llama,
ay, ciegos de su lustre,
ay, ciegos de su ojo,
que el ojo mismo,
como un siniestro pájaro de humo
en su aterida combustión se arranca.

685

Tout semble se réduire à la forme d'un œil, d'un ovale, d'un zéro. Puis, cet œil est arraché lui aussi, car tout est détruit et tout va vers l'obscurité et l'aveuglement. Cet œil devient ensuite la parole de

1437 On pense au cyclope aveuglé par Ulysse dans l'*Odyssée*, IX, v. 382-390.

l'Esprit de Dieu qui se noie, qui meurt, représentée par des ovales : « por el ojo en almendra de esa muerte / que emana de su boca » (v. 724-725). Dans le [BAILE] final, le « je poétique » se retrouve confronté à cet œil unique de la mort, dans un jeu de miroirs, où il se voit mourir à partir de ses propres yeux : il voit, dans ses yeux, l'œil de la mort : « Desde mis ojos insomnes / mi muerte me está acechando, / [...] / con su ojo lánguido » (v. 770-773). L'aveuglement représente aussi la mort de Dieu.

Revenons aux deux passages précis que nous étudions. On peut noter la rime interne assonante de « ojo » (v. 116) et « sólo » (v. 118), qui met en relation l'œil avec le seul événement qu'elle capte, la lumière (« solo esta luz », v. 118). En fait, les deux passages de « Muerte sin fin » font appel à la vue, mais pour décrire les limites de la vue pour appréhender la réalité : « las zonas ínfimas del ojo, / en su nimio saber » (v. 116-117). Il est question de l'œil d'un point de vue spatial, en parlant de l'espace limité de l'œil pour désigner en fait l'espace limité (« ínfimas », v. 116) que l'œil peut couvrir du regard – la diversité de l'espace extérieur est indiquée par le pluriel de « zonas » (v. 116). Unis par des sonorités nasales (« n » et « m »), les adjectifs « ínfimas » (v. 116) et « nimio » (v. 117) rappellent que la vue ne peut voir qu'une portion extrêmement réduite de la réalité. Dans un jeu de contrastes, cette même sonorité revient dans le verbe qui met en action la vue : « nos permite **mirar** » (v. 122). Dans « Primero Sueño », les pyramides agissent comme un symbole des limites de la vue, avec une sonorité proche de celle-ci, qui revient dès le mot même de « Pirá**m**ides » (v. 340), puis s'étend au regard avec les mêmes verbes « permitir » et « mirar » : « a la vista, que lince la **miraba**, / entre los vientos se desaparecía, / sin permitir **mirar** la sutil punta » (v. 358-360). En fait, les limites de la vue dans « Primero Sueño » sont amplement développées comme dans l'exemple suivant : « y por mirarlo todo, nada vía, / ni discernir podía » (v. 480-481). Ces limites, dans le poème de Sor Juana, renvoie à l'Homme, alors que dans « Muerte sin fin » elles déterminent la présence perceptible du créateur.

Les limites de la vue, en même temps, représentent les limites de la conscience, dans son désir de comprendre le monde qui, pourtant, la dépasse toujours par sa complexité infinie. Prolongeant ceci, les deux poèmes développent aussi la complexité du monde, le présentant comme une machine, au mouvement circulaire, formulant ainsi une image d'ensemble de la création.

d) L'ordre du monde

Voyons à présent comment cette image de l'« ojo de agua » désigne le mouvement de l'eau et, finalement, nous mène à réfléchir sur le mouvement même de l'univers et de son « infantil mecánica » (« Muerte sin fin », v. 127). Ce mouvement implique une vision du rôle de Dieu dans la création – rôle qui s'efface dans le poème moderne.

Le mouvement circulaire de l'eau

Le mouvement de l'eau peut représenter Dieu, à travers une image de circularité : « circulante » (v. 69). L'eau circule, mais le mot renferme aussi la référence à un cercle : c'est la forme d'un « ojo de agua » (v. 70), qui « se redondea / como una cifra generosa » (v. 78-79). Ce chiffre généreux fait penser paradoxalement au zéro, rond, qui indique la totalité, et en même temps le néant, comme la transparence de l'air, et comme image de la divinité.

Dans « Primero Sueño », la mention d'un cercle réaffirme plutôt le caractère absolu de Dieu : nous avons déjà commenté l'apparition de la « circular [...] corona » (v. 144), dont « el afán es no menos continuado » (v. 146). Les efforts du monarque ou de Dieu pour veiller sur les créatures sont continuels. Ce même mot revient aussitôt dans le poème de Sor Juana pour décrire les efforts physiques des hommes (« afán ponderoso / del corporal trabajo », v. 155-156).

À noter que le même substantif est présent dans « Muerte sin fin », et semble répondre à « Primero Sueño » : dans le poème moderne il décrit pourtant négativement l'affairement de la création (« el tortuoso afán del universo », v. 129), créant un mouvement qui mène l'univers vers sa propre destruction.

Nous verrons à présent comment « Muerte sin fin » et « Primero Sueño » se rejoignent et se distancient dans leur description de ce « tortuoso afán del universo » (v. 129).

L'univers comme une machine

Le Créateur et son œuvre, dans « Muerte sin fin », sont décrits comme une « infantil mecánica » (v. 127). Ceci contredit une image récurrente dans « Primero Sueño », où le monde et les Hommes (comme condensé du monde) fonctionnent comme une « máquina » conçue par Dieu. Au total, le substantif est répété quatre fois, dans les vers 165, 486, 771 et 779, puis une fois adjectivé, au vers 471. Comme le remarque Corominas, une « máquina » désigne une « invención ingeniosa »¹⁴³⁸, et ce n'est pas forcément un outil industriel comme de nos jours mais, de manière

1438 Joan COROMINAS, *op. cit.*, p. 381.

générale, il désigne toute création de l'esprit (*el ingenio*) : une machine peut donc correspondre à une création de Dieu – cette invention nous rappelant le poème lui-même, création du poète. Dans « *Primero Sueño* », il est ainsi question de « *la aparatosa máquina del mundo* » (v. 165) que doit gouverner « *la Naturaleza* » (v. 160). Sor Juana décrit l'activité incessante de cette machine, et utilise des qualificatifs liés à la monstruosité pour décrire l'univers, afin de démontrer pourquoi l'être humain ne peut comprendre vraiment une entité aux dimensions superlatives : « *cómo en tan espantosa / máquina inmensa discurrir pudiera* » (v. 770-771). Dans le poème de Sor Juana, le monde fonctionne comme une invention qui travaille sans cesse : « *de tanta maquinosa pesadumbre / de diversas especies, conglobado / esférico compuesto* » (v. 471-473). Cette invention, par ailleurs, ne cesse de tourner : « *la máquina voluble de la Esfera* » (v. 486). Dans son mouvement, elle suit les lois de la création, et permet l'équilibre et la vivacité de la Nature : « *que al universo todo considera / serle perfeccionantes* » (v. 489-490). L'homme, condensant la machine du monde (« *compendio* », v. 692), est une « *fábrica portentosa* » – expression qui rappelle encore l'activité fébrile du monde.

Alors que pour Gorostiza cette machine (cette logique de la création) est enfantine (v. 127), pour Sor Juana elle est une manifestation de la perfection de Dieu, « *Sabia Poderosa Mano* » (v. 670), qui l'a conçue comme l'homme lui-même, « *fin de Sus obras, círculo que cierra / la Esfera con la tierra* » (v. 671-673). Au contraire, dans « *Muerte sin fin* », la nature de Dieu est donc caractérisée par son « *inocencia* » (v. 62), en dialogue avec « *sus presencias tímidas* » (v. 60). Dans le poème de Gorostiza, le rapport entre Dieu et la timidité est suggéré par la sonorité de « *mismo Dios* » (v. 59) et « *tímidas* » (v. 60). Ceci nous renvoie, à travers le lexique de l'enfance et de la candeur, à « *infantil mecánica* » (v. 127). L'adjectif « *infantil* » rappelle que la création, dans « *Muerte sin fin* », est détruite et revient vers son enfance (son origine). Cette innocence est « *fresca* » (v. 63), car elle fait référence à une candeur originale, d'avant le péché, ce qui appuie la dynamique générale de « *Muerte sin fin* », qui avance toujours à reculons vers la destruction de la création par implosion. Il s'agit de regarder le monde : « *en este buen candor que todo ignora, / en esta aguda ingenuidad del ánimo / que se pone a soñar a pleno sol* » (v. 141-143). Malgré la mention commune de la machine du monde, les deux poèmes présentent des visions opposées et se rejoignent plutôt dans la mention de l'agitation qui anime le monde, et qui, paradoxalement, désigne finalement une absence de mouvement.

L'agitation finale : « no ocurre nada »

Cette agitation de la création, dans « Muerte sin fin », se manifeste à travers une opposition entre l'amour de la créature (v. 69) et « su enojo » (v. 77), manifestant ainsi un rapport tendu entre la créature et son créateur, véhiculant une image agressive de Dieu, et annonçant en même temps le dénouement tragique, par la mort de la création, mais aussi de Dieu – alors que dans « Primero Sueño » il sera plutôt question de l'union amoureuse l'être suprême.

Dans le poème de Gorostiza, déjà, le lexique évoque une agressivité, qui se manifeste dans la voyelle occlusive alvéolaire sourde « t », dans « hostile » (v. 73), « mordiente » (v. 74) et « se tira » (v. 74). En ce qui concerne « fiebres y llagas » (v. 72), on peut penser aux blessures du Christ (divinité devenue forme dans le monde) et au mouvement du sang, à image de l'eau. Cette eau est une « agua fofa, mordiente, que se tira, / ay, incapaz de cohesión al suelo! » (v. 74-75) : les points d'exclamation mettent en évidence un état agité, qui représente le désir de l'eau (la créature) d'acquiescer une forme (le verre est caractérisé par une image qui renvoie au sang : « coagulado azul ») pour pouvoir exister et se situer dans le monde. Malgré ce désir, il est plutôt question d'« el brusco andar de la criatura » (v. 76), à image d'un enfant en bas âge qui fait ses premiers pas. La créature, pourtant, se lève et devient une « estatua » (v. 80). Ce vers renvoie au début de « Muerte sin fin » : « mi torpe andar a tientas por el lodo » (v. 7). Cette statue de terre devient de la boue, puis se désagrège comme une « agua fofa » (v. 74).

Alors que « no ocurre nada » (v. 118 et 131), le lexique appelle à une tension, à nouveau avec la sonorité en « t », propre du mot « tensión » : « tirante » (v. 119), « exaltación » (v. 120), « tortuoso » (v. 129) ; ensuite, à travers le son « f » : « febril diafanidad » (v. 119), « tortuoso afán » (v. 129). Enfin, avec un verbe conjugué : « se empeñan » (v. 128). La seule action pour l'œil c'est la présence de la lumière, selon l'hendécasyllabe répété à deux reprises : « no ocurre nada, no, sólo esta luz » (v. 118 et 131). La tension est indiquée également par la conjonction « Pero » (v. 116 et 130) et les négations (« no »), et leur résolution dans la mention d'une totalité : la lumière (« sólo esta luz »). « Muerte sin fin » décrit ainsi la violence même de la création, alors que « Primero Sueño » est plutôt une louange à la création.

La couleur bleue est la couleur d'un ciel clair : couleur de la divinité *céleste*. En même temps, en tant que ciel et horizon de l'air, couleur dans laquelle se fondent les eaux de la mer et le ciel, le bleu est à mettre en rapport avec la transparence. La couleur bleue représente cette étonnante transparence du monde qui nous entoure et que nous absorbons et transformons à travers le souffle. C'est aussi une image du vide, dans un monde moderne où Dieu semble absent. Dans « Muerte sin

fin », l'idée de transparence invite à regarder le monde tel quel, dépouillé de notre propre regard : à être un avec le monde, unis dans la contemplation et dans l'immédiateté de la simple observation, du simple fait d'être là, existant dans un univers qui n'a pas à nous fournir d'autre réponse que celle de son existence.

En ce sens, et face à cette transparence et cette clarté de la divinité (face à la possibilité qu'il n'existe pas), une partie de la modernité se construit à l'encontre du savoir. Ou, dit autrement, le savoir se construit sur une ignorance. Une sorte de « sé porque no sé ». Vallejo a déjà construit aussi une modernité où le « ¡Yo no sé! » des *Heraldos negros* est une référence. D'ailleurs, on peut commenter les limites de la notion de « transparence » dans l'écriture, comme le fait Christian Doumet : « *Transparence...* [...] Comme [si ce mot] promettait de nous libérer à jamais de la matérialité encombrante et toujours un peu consternante de la langue – sa complication, ses équivoques, ses limites, sa relativité ». ¹⁴³⁹

La transparence de Dieu dans « Muerte sin fin » nous mène à présent à réfléchir sur la présence d'autres éléments du christianisme.

2. Références au christianisme

Outre la présence (et l'absence) de Dieu que nous venons de décrire, outre le choix épigraphique des citations des *Proverbes*, « Muerte sin fin » intègre d'autres éléments du christianisme, dont notamment une référence au « Cantique du frère soleil » de Saint François, ainsi que la présence de la trinité. Ces éléments permettent de mieux comprendre le rapport ironique de « Muerte sin fin » avec la divinité.

a) Le « Cantique du frère soleil »

Dans « Muerte sin fin », il est question de Saint François d'Assis, qui apparaît entre les lignes comme le « hermano Francisco » (v. 132). Gorostiza fait référence à un de ses poèmes, le

1439 Christian DOUMET, *op. cit.*, p. 69.

« Cantique du frère Soleil »¹⁴⁴⁰, aux échos bibliques – le titre rappelant le « Cantique des cantiques ». Le soleil, source de vie qui nous permet de contempler l'œuvre divine, symbolise l'amour de la création :

Loué soit-tu, mon Seigneur, avec toutes tes créatures,
spécialement monseigneur frère soleil,
qui donne le jour et par qui tu nous éclaires.
Il est beau et rayonnant avec une grande splendeur,
de toi, Très Haut, il est le symbole.¹⁴⁴¹

Le cantique met l'accent sur le rôle prépondérant du soleil (« spécialement »), car c'est l'élément qui provoque le jour, et que le Soleil est un symbole de la divinité. Le poème de Gorostiza répond ainsi :

–ay, hermano Francisco,
esta alegría,
única, riente claridad del alma.
Un disfrutar en corro de presencias, 135
[...]
mientras nos recreamos hondamente 140
en este buen candor que todo ignora,
en esta aguda ingenuidad del ánimo
que se pone a soñar a pleno sol

Le lien avec le poème de Saint François concerne la mention de la lumière et de l'âme, puis du soleil (v. 143), et la mention d'un « hermano Francisco » est directement liée au « Cantique de frère soleil ». Le saint est appelé « hermano » comme référence à son état de religieux et, surtout, à la vision d'un monde fraternel que le saint en question véhicule. La vision de la divinité est décrite : « esta alegría, / única, riente claridad del alma » (v. 134). Le champ lexical de la joie est abondant : « disfrutar » (v. 135), « recreamos » (v. 140), « buen candor » (v. 141). En même temps, ce vocabulaire positif est nuancé par l'expression de l'ingénuité : « candor » (v. 141), « todo ignora » (v. 142), « ingenuidad » (v. 143), « pueril » (v. 150). Dans l'ignorance nous évitons la

1440 L'attribution du poème à Saint François et contestée (cf. l'explication d'Alexandre Masseron, dans : Saint FRANÇOIS D'ASSIS, *Œuvres*, Paris, Albin Michel, 1959, p. 247), mais nous éviterons cette polémique en partant du constat que José Gorostiza se réfère explicitement au « hermano Francisco ».

1441 Saint FRANÇOIS D'ASSIS, *Œuvres*, trad. Alexandre Masseron, Paris, Albin Michel, 1959, p. 255.

souffrance de la conscience de la mort (notre futur). Pour Arturo Cantú, le vers « ay, hermano Francisco », correspond à une « Invocación irónica [...], porque San Francisco es el cantor ingenuo de la bondad, la gloria y el esplendor de la creación. »¹⁴⁴² La mention d'une figure centrale de l'Église catholique sert à exprimer le rapport ironique de « Muerte sin fin » à la divinité.

Par ailleurs, le « Cantique de frère soleil » introduit une expression de l'Apocalypse qui peut s'avérer révélatrice pour lire « Muerte sin fin ». Le cantique, qui développe une louange de la création, se finit avec la mention de « la mort corporelle ». Il rappelle en même temps le destin de tous les pêcheurs ; ils connaîtront « la seconde mort »¹⁴⁴³ : l'enfer (l'expression provient de l'*Apocalypse*¹⁴⁴⁴, et fut reprise par Dante¹⁴⁴⁵). Le poème de Saint François est lié à l'inquiétude pour le bien mourir, en paix avec Dieu et en assurant le salut de l'âme. Mais cette mention de « la seconde mort » introduit un concept intéressant en rapport au poème de Gorostiza : après la mort du corps, l'enfer représente, d'une certaine manière, une mort de l'âme, une nouvelle mort : une mort sans fin. Nous reviendrons plus loin sur la mention des Enfers dans « Muerte sin fin ».

La mention du « hermano Francisco » se prolonge aussi par une trinité, dogme fondamental du christianisme.¹⁴⁴⁶

b) Trinité des pronoms

Gilberto Prado remarque que le chiffre trois est un « fuelle respirante »¹⁴⁴⁷ du poème de Gorostiza. Pour la théologie, trois hypostases, le Père, le Fils et l'Esprit Saint, sont égales et en même temps unies dans une même essence (elles sont consubstantielles). Dans « Muerte sin fin », pourtant, le lecteur doit déduire quels sont les éléments qui composent cette trinité :

Un disfrutar en corro de presencias,

135

¹⁴⁴² Arturo CANTÚ, *op. cit.*, p. 100.

¹⁴⁴³ Saint FRANÇOIS d'ASSIS, *op. cit.*, p. 256.

¹⁴⁴⁴ On lit ainsi dans l'Apocalypse : « Y la muerte y el infierno fueron echados al lado del fuego. Ésta es la segunda muerte, el lago del fuego. » Et, plus loin : « Pero los cobardes e infieles y depravados y asesinos e impuros y hechiceros e idólatras y todos los mentirosos, su suerte está en el lago que arde con fuego y azufre; que es la segunda muerte. » San JUAN, *Apocalipsis*, XX, 14 et XXI, 8, trad. José María VALVERDE, Barcelonne, Bruguera, 1981, p. 155 et 160.

¹⁴⁴⁵ Quand Virgile annonce à Dante qu'ils accéderont à l'Enfer, il déclare : « verdrai li antichi spiriti dolenti, / ch'a la seconda morte ciascun grida » (DANTE, *L'enfer/Inferno*, I, 117, Paris, GF-Flammarion, 1992, p. 30).

¹⁴⁴⁶ Signalons néanmoins que le chiffre trois revient dans d'autres cosmologies, comme c'est le cas, par exemple, de la Trimurti hindoue (cf. Alain RENO, *La civilisation de l'Inde ancienne*, Paris, Champs Flammarion, 1981).

¹⁴⁴⁷ Cité par : Tarcisio HERRERA, *op. cit.*, p. 148.

de todos los pronombres –antes turbios
por la gruesa efusión de su egoísmo–
de mí y de Él y de nosotros tres
¡siempre tres!

Le sujet des pronoms, comme dans tout le poème, est ambigu : le texte évite d'être explicite et invite à des multiples lectures. Dans le vers 138, on peut reconnaître une mention implicite de Dieu, qui se comprend à travers le contexte (« Él, a Dios, / lo que detrás de Él anda escondido », v. 123-124) et l'usage de la majuscule accentuée. C'est le cas aussi dans le vers 296 : « con Él, conmigo, con nosotros tres ». La première personne (« conmigo », « nosotros ») implique le poète, mais peut s'étendre à un « je » neutre, qui engloberait « tout le monde ». On peut déduire ainsi que le troisième pronom (« nosotros ») désigne l'union du « je » et de « Él », en tant qu'union de la créature et de son créateur (le chiffre trois représente donc les pronoms je, il et nous). Par ailleurs, la troisième personne peut aussi impliquer le lecteur, réaffirmant la totalité. La mention de cette trinité permet à Gorostiza de poétiser l'union (« corro de presencias », v. 135) des êtres dans la clarté de la lumière, alors qu'auparavant elles étaient séparées (« su egoísmo », v. 137). C'est l'union des êtres dans la divinité (« Él », « Dios »). Ceci sera visible vers la fin du poème, lorsqu'on retrouve à nouveau la trinité : « ¡tú! ¡yo! ¡nosotros! » (v. 633). Comme remarque Cantú : « se mencionan los pronombres yo, tú, él, nosotros... que perderían su egoísmo para disfrutarse al mismo tiempo. Del mismo modo que en la trinidad se dan tres personas en una. »¹⁴⁴⁸

Le chiffre trois est également présent dans « Primero Sueño ». Gilberto Prado remarque :

Los rostros de la luna son, en efecto, tres: creciente, plenilunio y menguante. Y la propia luna se triplica en Luna, Hécate y Perséfone. Son tres quienes participan en el mito de las doncellas tebanas —las hijas de Minias— metamorfoseadas en murciélagos ('aves sin pluma aladas' para sor Juana).¹⁴⁴⁹

Perséphone, d'ailleurs, est une « triforme esposa » (v. 721), car, comme explique Méndez Plancarte, elle est « primero una doncella hija de Júpiter y Ceres, y luego – raptada ya por Plutón – medio año Reina de los Infiernos, y el otro medio año Diosa de la Agricultura ».¹⁴⁵⁰ Paradoxalement, l'intervention du trois est liée aux mythes païens ; en fait, Sor Juana s'appuie sur la mythologie pour

¹⁴⁴⁸ Arturo CANTÚ, *op. cit.*, p. 101.

¹⁴⁴⁹ Cité par : Tarcisio HERRERA, *op. cit.*, p. 149. La citation de Sor Juana correspond au v. 46 de « Primero Sueño ».

¹⁴⁵⁰ Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *op. cit.*, p. 47.

indiquer la présence dans la nature de ce chiffre clef du christianisme. Gilberto Prado Galán mentionne par ailleurs la structure tripartite du poème : « Tres partes tiene el *Primero Sueño*: la noche, el sueño y el día. Así lo han formulado varios intérpretes: Méndez Plancarte, Ricard, Buxó, Paz, etc. »¹⁴⁵¹ Dans la « Respuesta a Sor Filotea », Sor Juana reconnaît une référence à la trinité dans les lignes géométriques de sa chambre : « y viendo que acaso se pusieron tres en triángulo, me ponía a enlazar uno en otro, acordándome de que aquella era la figura que dicen tenía el misterioso anillo de Salomón, en que había unas lejanas luces y representaciones de la Santísima Trinidad ». ¹⁴⁵² Le trois représente donc un chiffre sacré et un symbole de l'ordre sacré du monde.

Dans « Muerte sin fin », tant la référence au « Cantique du frère soleil » que la présence de la trinité situent le poème dans la tradition chrétienne. En même temps, comme on le voit avec le poème de Saint François, les composantes spirituelles des éléments chrétiens peuvent être inversés, dans une relecture moderne. Ceci nous rapproche d'un thème central pour la modernité : l'énonciation de la mort de Dieu.

3. La mort de Dieu

La poésie contemporaine s'emploie à la destruction de la promesse de Dieu. Alain Badiou remarque que « l'impératif du poème est aujourd'hui de conquérir son propre athéisme ». ¹⁴⁵³ Cette « mise à mort par la poésie de son propre Dieu » ¹⁴⁵⁴ nous lie de près à « Muerte sin fin », où la création est détruite, dont le créateur lui-même, en dialogue avec le thème romantique de la mort de Dieu.

a) La mort de Dieu dans « Muerte sin fin »

Dieu, dans la fin de « Muerte sin fin », peut être frappé par la mort : « tenaz, esta muerte viva, / ¡oh Dios! que te está matando / en tus hechuras estrictas » (v. 733-735). La destruction, dans

¹⁴⁵¹ Cité par : Tarcisio HERRERA, *op. cit.*, p. 149.

¹⁴⁵² Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Obras completas*, Mexico, Porrúa, 2001, p. 838.

¹⁴⁵³ Alain BADIOU, *Court traité d'ontologie transitoire*, Paris, Seuil, 1998 p. 20. Cité par : Jean-Claude PINSON, *Sentimentale et naïve, Nouveaux essais sur la poésie contemporaine*, France, Champ Vallon, 2002, p. 95.

¹⁴⁵⁴ Jean-Claude PINSON, *Sentimentale et naïve, Nouveaux essais sur la poésie contemporaine*, France, Champ Vallon, 2002, p. 95.

« Muerte sin fin », remet en question l'ordre du monde. Anthony Stanton indique que « desaparece lo más cotidiano de lo que fue ese gran orden armónico plasmado en el “Primero sueño” ».¹⁴⁵⁵ « Muerte sin fin » met donc en scène la destruction du monde, qui revient aux origines, jusqu'à la disparition du créateur lui-même :

en donde nada es ni nada está,
donde el sueño no duele,
donde nada ni nadie, nunca, está muriendo
y solo ya, sobre las grandes aguas, 720
flota el Espíritu de Dios que gime
con un llanto más llanto aún que el llanto,
como si herido —¡ay, Él también!— por un cabello,
por el ojo en almendra de esa muerte
que emana de su boca, 725
hubiese al fin ahogado su palabra sangrienta.

¡ALELUYA, ALELUYA!

Réécriture de la Genèse

Il est question de l'Esprit de Dieu : « y solo ya, sobre las grandes aguas, / flota el Espíritu de Dios que gime » (v. 720-721) – non pas Dieu, mais l'Esprit de Dieu, quelque chose d'antérieur. Ces vers font directement référence à la *Genèse*, I, 1-2. Stanton remarque que « estos versos reescriben el comienzo del libro fundador de Occidente, el texto que plasma el instante original anterior al acto cosmogónico ».¹⁴⁵⁶ Le passage en question de la *Genèse* a été traduit de différentes manières, notamment par « vent » ou par « Esprit » : « Y un viento de Dios aleteaba por encima de las aguas »¹⁴⁵⁷ ; « y el Espíritu de Dios se movía sobre la faz de las aguas ».¹⁴⁵⁸

Dans « Muerte sin fin », l'Esprit de Dieu gémit (et pleure, le substantif « llanto » étant répété trois fois, v. 722) : il émet un son et donc expire un souffle. En ce sens, rappelons que : « Hay afinidad entre el Espíritu y el viento » car, dans la *Bible*, « la misma palabra significa “espíritu” y “soplo” ».¹⁴⁵⁹ Ce souffle est nécessaire pour que la parole puisse se manifester. Nous verrons que la

¹⁴⁵⁵ Anthony STANTON, *op. cit.*, p. 303-304.

¹⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 305.

¹⁴⁵⁷ *Biblia de Jerusalén*, Bilbao, Desclée de Brouwer, 1998, p. 13.

¹⁴⁵⁸ *Biblia*, version dite de « Reina-Valera », 1960. Disponible sur : <http://ellibro.org/biblia/index.html> (consulté le 5 janvier 2011).

¹⁴⁵⁹ *Biblia de Jerusalén*, Bilbao, Desclée Brouwer, 1998, p. 1595, note à 2,2.

mort de Dieu est liée à la disparition de cette parole, lorsque la « muerte / emana de su boca » (v. 724-725).

La parole : son et mutisme

Soulignons la construction en parallèle des deux sections principales de « Muerte sin fin », qui s'achèvent sur une mention de la mort liée au silence ou à la mort du langage :

ay, una nada más, estéril, agria,	295
con Él, conmigo, con nosotros tres;	
como el vaso y el agua, sólo una	
que reconcentra su silencio blanco	
en la orilla letal de la palabra	
y en la inminencia misma de la sangre.	300

¡ALELUYA, ALELUYA!

Ce passage est donc reformulé à la fin du poème, avec les même éléments liés à la mort du langage et la mention du sang : « esa muerte / que emana de su boca, / hubiese al fin ahogado su palabra sangrienta » (v. 724-726). Dans les deux passages de « Muerte sin fin », il est question de la mort de Dieu (qui apparaît comme « Él », v. 296 ou « Dios », v. 721) et d'un mouvement vers le silence, assimilé à la mort, la parole agissant comme l'élément qui mène vers cette mort. La mention du sang suggère une mort violente.

En contraste avec le silence, advient une exclamation de joie dans la liturgie judéo-chrétienne : « ¡ALELUYA, ALELUYA! » – de l'hébreu « Louez Dieu ».¹⁴⁶⁰ Par cette exclamation se terminent les deux parties centrales du poème, chacune avant une section en *arte menor* (v. 301 et 727). La majuscule et les points d'exclamation indiquent qu'il s'agit d'un cri, selon la tradition : l'alléluia intervient souvent dans les *Psaumes* comme une exclamation qui met fin à un passage. Geste ironique que d'utiliser une expression de glorification de Dieu dans le passage qui le détruit.

La mort de Dieu se manifeste donc par la disparition de sa capacité à prononcer le monde. Nous avons déjà développé, dans notre partie III, l'épuisement de la parole dans « Muerte sin fin ». Il s'agit ici de manière explicite de l'épuisement de Dieu à travers la parole. Dans le passage final de « Muerte sin fin », le langage est présent à travers « conjugó » (v. 711), « gime » (v. 721), « boca » (v. 725) ou « palabra » (v. 726). Ceci se traduit aussi à travers une image végétale : « a

1460 Cf. CNRTL (<http://www.cnrtl.fr/definition/alleluia>), consulté le 5 janvier 2011.

fuerza de atar nombres destemplados, / ay, no le queda sino el tronco prieto, / desnudo de oración ante su estrella » (v. 633-636). Il s'agit de la disparition de ce qui a été nommé : l'arbre de la création a perdu son feuillage (« tronco prieto »), qui agit comme image du langage (« desnudo de oración »). Alors que dans la *Genèse*, Dieu crée le monde par la parole, dans « Muerte sin fin » le langage, doté de la grâce originelle de Dieu, est lui aussi détruit : « y de su gracia original no queda / sino el horror de un pozo desecado » (v. 584-585). Cette lisière de la parole (et de son contenu : le mot) est létale dans le danger de ne pas prononcer l'existence du monde, et ainsi de ne pas le créer, selon la *Genèse* : « Dieu dit » (*Gn*, 1, 3), « Dieu appela » (*Gn*, 1, 5).¹⁴⁶¹ La parole de Dieu est remplacée par le silence. Chirinos remarque que « los tiempos modernos propiciaron una orfandad de la que muchos poetas nunca pudieron reponerse. El privilegiado lugar que ocupaban las Musas se vio vacante y entre los candidatos más fuertes para encarnar ese vacío se eligió al silencio. »¹⁴⁶² On pense à des vers de Gonzalo Rojas, dans « Al silencio », le premier poème de *Contra la muerte* (1964) : « porque estás y no estás, y eres casi mi Dios, / y casi eres mi padre cuando estoy más oscuro. »¹⁴⁶³ Commentons à présent l'énonciation du néant dans « Muerte sin fin », comme conséquence de la mort de Dieu.

La mort et le néant

Même la mort cesse d'exister dans ce néant : « donde nada ni nadie, nunca, está muriendo » (v. 725). On reconnaît une série de répétitions où, alors que Dieu est détruit, apparaît le chiffre trois, à partir de « nada » (v. 717 et 719) et « donde » (v. 717, 718 et 719). Ceci se manifeste aussi par la réitération de l'occlusive sonore « d », en particulier dans « todo », qui communie dans « Dios », « nada », « nadie » – où les mots, par le son et le sens, sont liés. De même, l'assonance dans la rime interne en « a-a » confirme l'alliance de la « nada », par opposition, avec l'eau (« agua »), ainsi que « palabra », « entraña ». « Todo » et « nada » se retrouvent ainsi unis par une opposition essentielle qui, de fait, déclare leur union dans la création, la mort et la renaissance du monde. « Muerte sin fin » met en place cette série de négations pour définir la création par ce qu'elle n'est pas. On pense aussi à des textes spirituels d'Orient, comme dans le Tao-tō king : « Non-être et Être sortant d'un fond unique / ne se différencient que par leurs noms. / Ce fond

1461 *Bible de Jérusalem*, Paris, Cerf, 2000, p. 37.

1462 Eduardo CHIRINOS, *La morada del silencio*, Lima, FCE, 1998, p. 68.

1463 Gonzalo ROJAS, *Contra la muerte*, Santiago, Editorial Universitaria, 1993, p. 11. Pour une analyse du poème, cf. Alfredo LEFEBVRE, « “Al Silencio” : Análisis e interpretación », in : *Poesía esposa chilena*, Santiago, Editorial del Pacífico, 1958, p. 193-200.

unique s'appelle Obscurité. »¹⁴⁶⁴ Dans la poésie moderne, l'absolu (la divinité, la connaissance de l'univers) a été rapproché de son opposé, le néant, dans le but d'atteindre ce qui est atemporel. Hugo Friedrich souligne que « l'absolu conserve cependant ce nom parce qu'il doit être coupé des catégories du temps, du lieu, de la chose, mais, une fois ce détachement accompli, il prend le nom de néant. »¹⁴⁶⁵ En même temps, la mort de Dieu n'est pas une certitude, mais plutôt une possibilité : « como si herido –¡ay, Él también!–/ [...] / al fin hubiese ahogado su palabra sangrienta » (v. 723 et 726). Il s'agit d'une comparaison, qui s'exprime d'ailleurs au prétérit du subjonctif (« hubiese ») : le temps verbal de ce qui aurait pu être, sans affirmer son existence vraiment.

Par ailleurs, ce doute par rapport à la mort de Dieu, dans le poème, se manifeste notamment à travers l'image d'une étoile peut-être morte – image poétique vraisemblablement puisée dans « Primero Sueño », comme nous le montrerons dans les lignes qui suivent.

b) Une étoile comme image de la mort de Dieu

Nous avons déjà cité deux vers de « Muerte sin fin » liés à une étoile et aux larmes dans les sphères célestes : « y lo encumbra más allá de las alas / a donde sólo el ritmo / de los luceros llora » (v. 260-262). À la fin du poème, cette image revient, autour d'une étoile que, disparue déjà, nous observons encore (car la lumière qu'elle a émise reste visible). Cette image astrale agit en fait comme une métaphore de la mort de Dieu :

[...] sigues presente	
como una estrella mentida	765
por su sola luz, por una	
luz sin estrella, vacía,	
que llega al mundo escondiendo	
su catástrofe infinita.	

L'astronomie indique que les étoiles que nous voyons dans le ciel peuvent être déjà mortes, et que ce n'est que leur lumière (énergie visible détachée d'elles) qui nous parvient. La nature paradoxale de l'étoile, qui est perçue et pourtant n'est qu'un mensonge, car elle n'existe plus, est soulignée par

¹⁴⁶⁴ LAO-TSEU, *Tao-tö king*, trad. Liou Kia-hway, Paris, Gallimard, 2002, p. 11,

¹⁴⁶⁵ Hugo FRIEDRICH, *Structure de la poésie moderne*, trad. Michel-François DEMET, Paris, Le Livre de Poche, 2010, p. 175.

la paronomase de « mentida » et « mentada ». La lumière agit comme le souvenir : un prolongement à travers la mémoire d'un être déjà éteint. Cette image semble répondre à « Primero Sueño » : « de la que más lucida centellea / inanimada Estrella, / bien que soberbios brille resplandores » (v. 646-648). Sor Juana veut souligner que les étoiles ne sont pas vivantes, comme les créatures terrestres, malgré leur admirable rayonnement (la finitude de la lumière des étoiles n'étant calculée par l'astrophysique qu'en 1913¹⁴⁶⁶). La présence de cette image, tant dans « Muerte sin fin » que « Primero Sueño », est un « guiño »¹⁴⁶⁷ de Gorostiza à Sor Juana.

En même temps, cette image prend un sens tout à fait différent dans le poème moerne, où l'étoile représente Dieu lui-même, qui est peut-être déjà mort sans que nous ne le sachions :

es una muerte de hormigas
incansables, que pululan
¡oh Dios! sobre tus astillas,
que acaso te han muerto allá, 760
siglos de edades arriba,
sin advertirlo nosotros

À nouveau, la mort de Dieu n'est pas une certitude (« acaso », v. 760), mais sa présence dans le poème signale une intuition.¹⁴⁶⁸ L'étoile et Dieu ont en commun leur longévité (« siglos de edades ») et leur caractère céleste. Comme remarque Stanton : « lo que fue comparación convencional para reafirmar la visión jerárquica de un cosmos estático y ordenado se vuelve señal apocalíptica de una nueva era infinita y expansiva en la cual las antiguas certidumbres se desmoronan. »¹⁴⁶⁹ Stanton conclut que Gorostiza construit « su sorprendente imagen a partir de una actualización literal de la comparación de Sor Juana: una estrella sin ánima que brilla en el cielo se vuelve una estrella muerta (Dios) cuya luz nos sigue llegando miles de años después de su desaparición.¹⁴⁷⁰

L'étoile incarne donc la mort possible du créateur, intégrant dans « Muerte sin fin » une intuition spirituelle moderne et une vision apocalyptique du monde.

¹⁴⁶⁶ À travers la classification H-R, qui reprend les initiales de Ejnar Hertzsprung (1873-1967) et de Henry Norris Russell (1877-1957). Cf. p. Rafael BACHILLER, *De Galileo a los telescopios espaciales*, Madrid, Catálogo General de Publicaciones Oficiales, 2009, 113.

¹⁴⁶⁷ Anthony STANTON, *op. cit.*, p. 305-306.

¹⁴⁶⁸ Ailleurs, « Muerte sin fin » s'interroge sur l'existence de Dieu : « Tal vez esta oquedad que nos estrecha [...] 51 / aunque se llama Dios, / no sea sino un vaso » (v. 51 et 53-54).

¹⁴⁶⁹ Anthony STANTON, *op. cit.*, p. 305-306.

¹⁴⁷⁰ *Id.*

c) Les romantiques et la mort de Dieu

En effet, la mort de Dieu est une idée – une croyance, un sentiment – qui s’est développée avec force dans les sociétés occidentales au XIX^{ème} siècle.¹⁴⁷¹ Elle s’intègre dans une crise spirituelle et une remise en question des structures religieuses. Gorostiza s’inscrit dans une lignée qui a des précédents notamment auprès des romantiques allemands, comme Jean Paul. En Allemagne aussi, un des exemples les plus marquants sont les écrits de Nietzsche, dans *Le gai savoir* : « Dios ha muerto, pero tal vez mientras tanto exista la especie humana, se presentará todavía durante milenios cuevas en las que se muestre su sombra–, y nosotros... tenemos que superar incluso su sombra. »¹⁴⁷² Pour Stanton, « Gorostiza ofrece una versión posnietzscheana de la cosmovisión religiosa de Sor Juana: Dios está presente en su ausencia, vive su muerte continua y sólo se revela negativamente, en su infinita y deslumbrante estela. »¹⁴⁷³ Nous avons montré la récurrence de négation dans les v. 171 à 719. Ce rapport moderne à la divinité marque une différence évidente avec l’univers religieux dans lequel évolue Sor Juana.

Nerval et « Le Christ aux Oliviers »

Quant à la destruction de l’univers, pensons à la suite de cinq sonnets de Gérard de Nerval (1808-1855) qui compose « Le Christ aux Oliviers » (1844).¹⁴⁷⁴ Même si nous n’avons pas reconnu une référence à Nerval dans les écrits de Gorostiza, deux membres de *Contemporáneos*, Agustín Lazo y Xavier Villaurrutia, traduisent et comment le romantique français.¹⁴⁷⁵ Il s’agit d’une référence incontournable. Nerval y décrit la situation du Christ avant sa mort, lors de son séjour solitaire sur le Mont des Oliviers : « Mais l’oracle invoqué pour jamais dut se taire ; / Un seul pouvait au monde expliquer ce mystère : / –Celui qui donna l’âme aux enfants du limon. »¹⁴⁷⁶ Par

1471 Cf. Jacques NATANSON, *La mort de Dieu : essai sur l’athéisme moderne*, Paris, PUF, 1975.

1472 Section 108 de : Friedrich NIETZSCHE, *El gay saber*, trad. Luis Jiménez Moreno, Madrid, Espasa-Calpe, 1986, p. 143. Cf. aussi Didier FRANCK, *Nietzsche et l’ombre de Dieu*, Paris, PUF, 1998.

1473 Anthony STANTON, « Sor Juana entre los Contemporáneos » [1998], in Álvaro RUIZ ABREU (coord.), *Crítica sin fin*, Mexico, Sello Bermejo-CONACULTA, 2004, p. 306.

1474 Paru en 1844 sans épigraphe dans *L’Artiste*, avec, comme sous-titre : « Imité de Jean-Paul ». Puis repris dans *Petits Châteaux de Bohême* en 1852 et 1853. Cf. Gérard de NERVAL, *Poésies*, notes de Mounir HAFEZ, Paris, Le Livre de Poche, 1964, p. 241.

¹⁴⁷⁵ ¹⁴⁷⁵ Cf. Gérard de NERVAL, *El sueño y la vida, Aurélia*, trad. Agustín LAZO, préf. Xavier VILLAUURUTIA, Mexico, Nueva Cvltvra, 1942, p. XVI.

1476 Octavio PAZ, *op. cit.*, 2008, p. 9.

« Un seul », le poète désigne le Christ, qui se donne en pâture aux vers de terre. Il s'agit d'une putréfaction tant physique que spirituelle du Christ, car elle concerne l'âme du Christ, alors que dans la foi chrétienne la mort n'atteint que le corps. Par là, ce geste romantique réécrit la tradition chrétienne et postule la fin de Dieu. Comme remarque Paz : « En el poema de Nerval el sacrificio de Cristo en este mundo sin Dios lo convierte, a su vez, en un nuevo Dios. Nuevo y otro : es una divinidad que apenas si tiene relación con el Dios cristiano. »

Le songe de Jean-Paul sur la mort de Dieu

Nerval, en fait, comme il l'indique par la citation de l'épithaphe, s'inspire de l'écrivain romantique allemand Jean Paul Richter (1763-1824) – précisément, du *Discours du Christ mort, prononcé du haut de l'édifice du Monde*.¹⁴⁷⁷ De ce poème de Jean Paul, Nerval cite les vers suivants : « Dieu est mort ! Le ciel est vide... Pleurez ! enfants, vous n'avez plus de père ! » Jean Paul présente « la imagen del mundo convulso que agoniza sin cesar y nunca acaba de morir »¹⁴⁷⁸ : sorte de « Muerte sin fin » de la divinité. Le « songe » de Jean Paul, quoiqu'il se veuille une formulation de la mort du créateur pour inspirer la crainte aux athées, ne cesse de transmettre une idée qui séduisait les romantiques. Paz fait référence à : « su carácter absolutamente blasfemo: no es un filósofo ni un poeta, sino Cristo mismo, el hijo del a divinidad, el que afirma que Dios no existe. »¹⁴⁷⁹ Cette mort de Dieu laisse la créature, ainsi que le Christ, sans père – pour Paz, « el primer huérfano, El Gran Huérfano, no es otro que Cristo. »¹⁴⁸⁰ En fait, dans une première version du poème, Shakespeare annonçait la mort de Dieu.¹⁴⁸¹ Ceci démontre que « los poetas son videntes y profetas, por su boca habla el espíritu. El poeta desaloja al sacerdote y la poesía se convierte en una revelación rival de la escritura religiosa. »¹⁴⁸² En effet, « el sueño de Jean Paul va a ser soñado, pensado y padecido por muchos poetas, filósofos y novelistas del siglo XIX y XX: Nietzsche, Dostoievski, Mallarmé, Joyce, Valéry... »¹⁴⁸³ On lit dans l'œuvre de Mallarmé, en 1864, par

1477 Gérard de NERVAL, *Poésies*, notes de Mounir HAFEZ, Paris, Le Livre de Poche, 1964, p. 241.

1478 Octavio PAZ, *op. cit.*, p. 56.

1479 *Ibid.*, p. 55.

1480 *Ibid.*, p. 56.

1481 Cf. *Ibid.*, p. 55.

1482 *Ibid.*, p. 54-55.

1483 Octavio PAZ, *op. cit.*, p. 54-55.

exemple : « – Le Ciel est mort. – Vers toi, j'accours ! donne, ô matière, / L'oubli de l'Idéal cruel et du Péché ». ¹⁴⁸⁴

Pour Sor Juana, aspirer aux hauteurs est une vaine prétention humaine ; un poète moderne, en revanche, se permet d'affirmer la mort de Dieu et de se considérer un nouveau dieu par la grâce créatrice de son verbe.

c) Le poète comme un « pequeño Dios »

Dans « Notas sobre poesía », on mesure l'importance attribuée aux poètes par José Gorostiza. Il souligne qu'ils se caractérisent par « su inocente soberbia » et son « infantil vanidad » ¹⁴⁸⁵ ; mais ensuite il décrit leur mission, en leur attribuant des capacités qui dépassent le sort du commun des mortels. Cette importance attribuée au poète révèle amplement la distance entre le monde de Sor Juana (marqué par la théologie) et celui de Gorostiza, qui indique :

Nadie sino el Ser Único [...] podría sostener en el aire, por pocos segundos, el perfume de una violeta. El poeta puede –a semejanza suya– sostener por un instante mínimo el milagro de la poesía. Entre todos los hombres, él es uno de los pocos elegidos a quien se puede llamar con justicia un hombre de Dios. ¹⁴⁸⁶

Cette vision du poète comme « un hombre de Dios » lui donne un caractère de prophète, avec une référence qui penche vers la tradition biblique, mais sans affirmer vraiment l'existence de Dieu. Pour Gorostiza : « el poeta –y esto es lo que hay en él de dios– nos hará una auténtica manzana que, tal vez, a nuestros ojos, no tenga la apariencia de una manzana. » ¹⁴⁸⁷ En fait, Gorostiza est proche de Huidobro et son image du poète comme un « pequeño Dios ». Tous deux placent dans la parole poétique la possibilité de créer ou de détruire la création : le poème peut transformer l'univers « por arte / de estas limpias metáforas cruzadas » (v. 387). Dans « Notas sobre poesía », cette proximité de Gorostiza avec Huidobro est d'autant plus évidente :

¹⁴⁸⁴ Stéphane MALLARMÉ, *Œuvres complètes*, Paris, La Pléiade, Gallimard, 1945, p. 38.

¹⁴⁸⁵ José GOROSTIZA, « Notas sobre poesía », in José GOROSTIZA, *Muerte sin fin y otros poemas*, Mexico, FCE, 1983, p. 24.

¹⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 24-25.

¹⁴⁸⁷ José GOROSTIZA, « La poesía actual de México. Torres Bodet: *Cripta* », *El Nacional*, 20 et 27 juin, et 4 juillet 1937. Cité à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 298.

El poeta no ha de proceder como el operario que, junto con otros mil, explota una misma cantera. Ha de sentirse el único, en un mundo desierto, a quien se concedió por vez primera la dicha de dar nombres a todas las cosas. Debe estar seguro de poseer un mensaje que sólo él sabrá traducir, en el momento preciso, a la palabra justa e imperecedera.¹⁴⁸⁸

En ce sens, pour parler de Ramón López Velarde, de Salvador Novo ou de Jorge Pellicer, José Gorostiza revient sur la capacité du langage à nommer le monde. Dans le cas de Novo, il s'agit d'une méfiance vis-à-vis des noms de choses :

su primer movimiento es de repugnancia hacia los nombres y prefiere examinar directamente las cosas, que mide, prueba, analiza, recorriendo todos los grados de gestación del nombre, hasta que al fin lo pronuncia, pero cargado de aquella profundidad que haría caber un poco de agua, por ejemplo, entre las paredes de la palabra vaso.¹⁴⁸⁹

Il s'agit de donner un sens au monde : « Novo procede como si las palabras no tuviesen sentido alguno. A sus ojos, los nombres representan a los objetos en sólo dos dimensiones y son como su fotografía. Les falta espesor, es decir, sentido. »¹⁴⁹⁰ Le langage permet de créer le monde, de la même manière que Dieu façonne les créatures avec de l'argile, puis leur insuffle la vie : « Novo asume una incorregible tendencia a definir y nombrar nuevamente las cosas; más que a definirlas, a modelarlas, a irlas dando forma, peso y expresión en la elástica arcilla que es todo el lenguaje. »¹⁴⁹¹ Novo a besoin de s'appropriier les noms de choses, et ainsi de pouvoir prononcer les noms une fois que les choses sont déjà connues profondément. L'utilisation des ces mots advient quand ils sont déjà connus intimement. Dans cette véritable création du monde par la parole, Gorostiza compare Novo à un « Adán » (nom qui, par un jeu d'anagramme avec « nada », évoque le néant avant la création du monde, dont la création du premier homme) qui « recorre una y otra vez su paraíso, nombra al león, bautiza al árbol, apoda a sus amigos. Ocasionalmente compone también apéndices y vocabularios. »¹⁴⁹²

1488 José GOROSTIZA, « Notas sobre poesía », in José GOROSTIZA, *Muerte sin fin y otros poemas*, Mexico, FCE, 1983, p. 24.

1489 José GOROSTIZA, « Alrededor del Return Ticket », *Mexican Folkways*, vol. 4, n. 4, octobre-décembre 1928. Cité à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 263.

1490 *Id.*

1491 *Id.*

1492 *Ibid.*, p. 263-264.

De son côté, López Velarde, pour Gorostiza, est aussi doté de la capacité de s'approprier le monde à travers le langage : « Perdón usted –parecía decir [López Velarde]–, yo descubrí el color, el aroma, el sonido. Son míos por consiguiente; pero me agrada mucho que usted los advierta y los goce. »¹⁴⁹³ Gorostiza développe cette image : « Lo supondremos descubriendo y adueñándose del mundo, como un niño. Habría querido nombrar las cosas; pero el nombre es un hecho inviolable, al cual debemos acomodarnos con regocijo porque “los nombres son consecuencias de las cosas” ». ¹⁴⁹⁴ Novo, autant que López Velarde, assume le rapport des mots aux choses : signifiés et signifiants sont intimement unis. Le langage peut être ainsi brusqué : « una violación del lenguaje (la más inteligente de las costumbres) entraña la no inteligencia, aunque cinco o diez formaran algo como un lenguaje nuevo. »¹⁴⁹⁵ Gorostiza a vu cette transformation du langage dans la poésie de López Velarde, à travers l'alchimie du langage : « Ramón quería la cualidad oculta o dar la de un objeto a otro. »¹⁴⁹⁶ Avec « Muerte sin fin », Gorostiza propose justement une création du monde à travers la poésie, quoiqu'en formulant la destruction de cette création.

En somme, la poésie moderne formule une divinité absente, d'une transparence qui révèle l'impossibilité de la percevoir ou de la sentir physiquement, au point qu'il est envisageable de formuler sa mort. Dans « Muerte sin fin », cette mort de Dieu est plus une possibilité (un doute) qu'une certitude, à image de la lumière d'une étoile, qui brille peut-être indépendamment de l'astre qui lui a donné naissance. La mort de Dieu se manifeste, en même temps, comme un triomphe de la mort, incarnée par la figure du Diable car, comme nous le montrerons à présent, il s'agit d'une vision du Diable empreinte d'humour noir, qui transmet un véritable amour de la mort.

1493 José GOROSTIZA, « Ramón López Velarde y su obra », *Revista de Revistas*, année XIV, n. 738, 29 juin 1924, p. 28-29. Cité à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 244.

1494 *Ibid.*, p. 244-245.

1495 *Ibid.*, p. 245.

1496 *Id.*

B. La destruction et la renaissance

Nous étudierons la portée du ton apocalyptique dans la fin « Muerte sin fin », où, selon Edelmira Ramírez, apparaît « la creación como sueño y la descreación como armonía ».¹⁴⁹⁷ À la différence du texte attribué à Saint Jean, il s'agit d'une destruction liée au Diable. Stanton rappelle que

en un acto solemne y ritual más que paródico, Gorostiza invierte el mismo orden jerárquico y tradicional que Sor Juana había respetado, para mostrar la contundencia de una involución que tiene la disciplina férrea del destino, pero ahora obedece a un plan no divino sino diabólico.¹⁴⁹⁸

Ce récit de la destruction de la création, ainsi que du créateur, constitue une des principales distances entre « Muerte sin fin » et « Primero Sueño ».

Nous développerons la question de cette destruction en quatre étapes. En un premier moment, nous montrerons comment le texte suggère une descente poétique aux Enfers. Dans un deuxième temps, nous verrons que la présence de la mort dans « Muerte sin fin » est liée à l'ironie, qui se manifeste à travers des vers qui rappellent la tradition des danses macabres. Puis, nous nous attarderons sur deux récits de Gorostiza liés à la création. Enfin, nous montrerons que la mort peut être liée à une renaissance, voire à un paradoxal amour de la mort.

1. Une descente poétique aux Enfers

La destruction de la création est associée à une descente aux Enfers. Ceci est d'abord évoqué, selon un lieu commun, par le feu et les flammes : « somete sus imágenes al fuego / de especiosas torturas que imagina » (194-195) ; « ¡oh inteligencia, soledad en llamas! / que lo consume todo hasta el silencio » (v. 246-247) ; « y en la pira arrogante de la forma / se abrasan, consumidos por su muerte » (v. 528-529). De manière ironique et paradoxale, « arrogante » évoque

1497 José GOROSTIZA, *Poesía y poética* [1988], Nanterre, ALLCA XX, Colección Archivos, 1996, p. 63.

1498 STANTON, Anthony, « Sor Juana entre los Contemporáneos » [1998], in RUIZ ABREU, Álvaro (coord.), *Crítica sin fin*, Mexico, Sello Bermejo-CONACULTA, 2004, p. 303.

par paronomase la prière (« rogar »). La mort est ainsi associée à l'Enfer, comme dans les vers suivants :

El camino, la barda, los castaños,
para durar el tiempo de una muerte 390
gratuita y prematura, pero bella,
ingresan por su impulso
en el suplicio de la imagen propia
y en medio del jardín, bajo las nubes,
descarnada lección de poesía, 395
instalan un infierno alucinante.

Ces vers font le récit de la destruction de la création, assimilée à l'Enfer, et en même temps à la poésie. Avant d'y accéder, on passe par la mort (« el tiempo de una muerte »), qui, comme la vie, ne dure qu'un instant et n'a pas d'explication (« gratuita y prematura »). Ce jardin (qui suggère l'Éden) est envahi par un enfer.¹⁴⁹⁹

Dans « Muerte sin fin », il avait déjà été question des Enfers :

sólo un cándido sueño que recorre
las estaciones todas de su ruta
tan amorosamente
que no elude seguirla a sus infiernos 180

Le rêve de la destruction implique donc une descente au royaume sous-terrain car, dans l'amour que sent la créature pour la création, les Enfers sont aussi inclus. La créature veut parcourir tous les espaces. Ce voyage du poème, comme un geste d'amour pour la création, rappelle une image forte de Cocteau : dans sa pièce théâtrale de 1926 (ainsi que son film de 1950) *Orphée*¹⁵⁰⁰, le chanteur descend aux enfers pour récupérer Eurydice en traversant sa propre image dans un miroir. Dans « Muerte sin fin », les miroirs sont très présents : « –oh inteligencia, páramo de espejos! » (v. 270) ; et, plus loin, le verre d'eau (figure centrale du poème) se regarde lui-même, à l'image de Narcisse :

1499 Arturo Cantú (*En la red de cristal, edición y estudio de Muerte sin fin de José Gorostiza*, Mexico, UNAM, Colección Mascarón, n. 1., 1999, p. 147) remarque la proximité de ces vers avec le poème « Adán », de Gorostiza : « desnudos, pero dignos, los castaños ; / desnudo pero infame, el caminito / que todo alegre / se cubre de hojarasca / para dejar el bello paraíso » (José GOROSTIZA, *Poesía y poética* [1988], Nanterre, ALLCA XX, Colección Archivos, 1996, p. 46).

1500 Pour la pièce : Jean COCTEAU, *Oeuvres complètes de Jean Cocteau: Orphée. Oedipe Roi. Antigone, La machine infernale*, Paris, Marguerat, 1951. Pour le film : Jean COCTEAU, *Orphée*, France, 1950, 95 minutes.

flor mineral que se abre para adentro
hacia su propia luz,
espejo ególatra
que se absorbe a sí mismo contemplándose.

410

Dans « Muerte sin fin », on retrouve par ailleurs des « miroirs doubles », qui rappellent les traditionnels jeux baroques : « como un espejo del revés, opaco, / que al consultar la hondura de la imagen / le arrancara otro espejo por respuesta » (v. 144-149). Il y a un miroir au sein d'un miroir. Dans son obscure (« opaco ») profondeur on peut découvrir de nouvelles images du monde : de nouveaux miroirs – ou, comme écrit Gorostiza en 1937 : « el espejo que reproduce su imagen de otros días ».¹⁵⁰¹ Annick Allaigre Duny remarque, par rapport aux sonnets de Jorge Cuesta, que « le miroir (d'autant plus qu'il est, en réalité, une eau) est une surface qui recèle une profondeur. La noirceur traduit, dès l'observation de la surface, l'immensité de la profondeur, de l'abîme. »¹⁵⁰²

C'est ce type de miroir que met en scène Cocteau : un miroir pour descendre aux Enfers. La quête d'Eurydice s'effectue ainsi par une recherche de soi-même en traversant sa propre image. Le poète (ici, Orphée) doit descendre aux Enfers pour récupérer la parole aimée de la poésie. De surcroît, il est condamné à perdre cette révélation une fois que le poème est achevé : la révélation a eu lieu, le poème a été écrit au cours de cette introspection extrême (ce voyage vers notre âme, qui est aussi un voyage vers l'âme des autres, vers le monde : atteindre l'extérieur par un voyage profond vers l'intérieur) ; mais une fois que la révélation d'Eurydice (de la poésie) a eu lieu, le poète la regarde (regarde son poème) et se découvre exclu. Le miroir se referme et le poète se retrouve à nouveau face à la matérialité froide du miroir.

D'autre part, cette image de la composition poétique nous rappelle un texte critique de Gorostiza. Pour signaler la différence entre les arts de l'espace (« en el cuadro, en la estatua, en el jarrón ») et celles du temps (« efímeras, como el canto, la música y la poesía »), Gorostiza indique que « la diferencia entre unas y otras artes está, válgame la paradoja, en que el hombre vive en la muerte de una estatua, mientras muere en la vida de un poema. »¹⁵⁰³ Les statues (comme les masques, miroir de nous-mêmes, car nous nous reconnaissons dans ses formes humaines) sont des représentations figées, dans lesquelles l'homme se regarde lui-même, comme dans un miroir : il

1501 José GOROSTIZA, « La poesía actual de México. Torres Bodet: *Cripta* », *El Nacional*, 20 et 27 juin, et 4 juillet 1937. Cité à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 299.

1502 Annick ALLAIGRE-DUNY, *op. cit.*, p. 53.

1503 José GOROSTIZA, *op. cit.*, p. 304.

regarde une image de lui, par lui-même façonnée. Dans « Muerte sin fin » : « se pone en pie, veraz, como una estatua » (v. 80).

Enfin, cette recherche poétique à travers une descente aux Enfers, pour Carlos Montemayor, est à relier avec la poésie de Jorge Cuesta : « El demonio impulsa a la iniciación definitiva del conocimiento, a la pregunta constante. Aún en los infiernos, permitiría a Sócrates interrogar a Orfeo, a Homero, a Áyax, a Aquiles ».¹⁵⁰⁴ Montemayor étudie ainsi « Canto a un dios mineral » comme une « ciencia luciferina ».¹⁵⁰⁵

Cette présence de la mort, par ailleurs, peut être liée avec la tradition des danses macabres, renvoie à la fin de « Muerte sin fin », comme nous le montrerons à présent.

2. L'ironie et la mort

L'ironie dans « Muerte sin fin » est liée à la lucidité : à la conscience de la vanité des choses dans le monde, à la conscience de notre finitude. En ce sens, elle est l'expression d'une certaine désespérance du poète dans un monde où la divinité ne représentent plus un espoir. D'ailleurs, l'unique mention de l'ironie dans le poème de Gorostiza sert à montrer comment le créateur joue avec la créature (nous soulignons) :

toma en su mano etérea a la criatura	
y la enjuta, la hincha o la demacra,	210
como a un copo de cera sudorosa,	
y en un ilustre hallazgo de ironía	
la estrecha enternecido	
con los brazos glaciales de la fiebre.	

L'ironie, de la part du créateur, c'est de maltraiter tendrement (« demacra », « enternecido ») la créature qu'il a lui-même conçue. Pour Anthony Stanton, ainsi, « Muerte sin fin » « es un poema de

1504 Carlos MONTEMAYOR, *Tres Contemporáneos (Jorge Cuesta, Jose Gorostiza, Gilberto Owen)*, Mexico, UNAM, 1981, p. 29.

1505 *Ibid.*, p. 31.

una profunda angustia nihilista atravesada por un irónico placer de humor negro que intercala entre las meditaciones metafísicas dos canciones con sus bailes. »¹⁵⁰⁶

Le « je lyrique », dans « Primero Sueño », a des points en commun avec cet expression du *desengaño*, comme l'explique Evodio Escalante :

sor Juana ha puesto en operación un procedimiento irónico. Este procedimiento, que postula la trascendencia, y que de algún modo se entrega a ella en un afán desmesurado de totalidad, concluye con el reconocimiento de la situación terrena del personaje, quien está obligado a ponderar sus infranqueables limitaciones. Se trata [...] de una ironía 'despotenciadora'. El fanfarrón termina humillado; quien se sentía rey, acaba de pordiosero.¹⁵⁰⁷

En même temps, Escalante explique la différence dans le rapport à l'ironie dans « Muerte sin fin » et « Primero Sueño », à partir d'Aristote :

el personaje de Gorostiza es por definición un personaje irónico, en el sentido más originario de la palabra. Si en la terminología de Aristóteles [dans l'*Éthique à Nicomaque*], el personaje de sor Juana es un *alazón*, o sea, un representante del tipo fanfarrón, siempre que se entienda por tal aquí que ostenta pretensiones exageradas que lejos de cumplirse acaban resolviéndose en una bicoca; el de Gorostiza es un *eiron*, un personaje modesto y en apariencia poco apto para el combate, que a la postre se revela como [sic], de actos de gran envergadura.¹⁵⁰⁸

Stanton considère ainsi que « Primero Sueño » et « Muerte sin fin » agissent dans un mouvement de continuité, mais avec une poussée extrême de certains éléments : « El escepticismo de Sor Juana es llevado a un extremo nihilista por Gorostiza: el sueño de conocer el mundo se transforma en el sueño del fin del mundo y del fin del conocimiento esencialista. »¹⁵⁰⁹

Par ailleurs, dans un interview, José Gorostiza rappelle que : « En *Muerte sin fin* hay varios pasajes humorísticos que la gente no distingue, hay que buscarlos. En ellos me burlo de la suntuosidad, del tono grandilocuente, por ejemplo, de algunos poetas... »¹⁵¹⁰ Cet humour est visible

1506 Anthony STANTON, *op. cit.*, p. 302.

1507 Evodio ESCALANTE, *José Gorostiza, entre la redención y la catástrofe*, Mexico, UNAM, 2001, p. 153-154.

1508 *Ibid.*, p. 154-155.

1509 Anthony STANTON, *op. cit.*, p. 306-307.

1510 « José Gorostiza: una memoria apasionada », interview à José Gorostiza par Rodolfo ROJAS ZEA, in : Joé GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI Editores, 2007, p. 529.

dans le poème, par exemple, à travers la présence de toute une série de « ay » et de « oh ». Ces signes indiquent de la douleur – douleur liée à l’expérience de la vie elle-même, qui se manifeste par les sens et mène vers la mort, vers la destruction. Mais ils sont aussi une exclamation traditionnelle de la parole lyrique, qui sert à ponctuer le texte, jouant le rôle de rappels en début de vers. En fait, ces expressions pourraient être ironiques : Gorostiza se moque du lyrisme et du sentimentalisme qui s’exprime par la voie d’un bruit qui ne signifie rien d’autre qu’une plainte face à la douleur.

Une danse macabre

Ce refus d’une rhétorique de la douleur, à travers l’ironie, est liée au paradoxe que constitue la vie, une source d’énergies pourtant vouée à un terme. Que faire face à cette situation paradoxale et insurmontable ? Danser, rire : se moquer de la mort. Dans « Muerte sin fin », la mort de la divinité ainsi que la destruction de l’univers sont suivies par une sorte de danse macabre. Il s’agit d’une tradition propre de la Renaissance : « La “danza macabra” de los siglos XVI y XVII europeos era una advertencia terrible al hombre para que se corrigiera. »¹⁵¹¹ Le XX^{ème} siècle mexicain renoue avec la tradition des danses macabres, mais en les adaptant à son propre esprit :

En México, Santiago Hernández, Manuel Manilla y José Guadalupe Posada aprovechan la forma tradicional de la danza macabra para hablar en sus “calaveras” con deliciosa ironía, con humor y sarcasmo, de las diferentes dificultades, molestias y apuros que le amargan a uno la vida.¹⁵¹²

Pour Westheim : « la calavera mexicana no es la diabólica enemiga del hombre, sino más bien su rival en un juego en el que ambos juegan limpio, como compadres bromistas. »¹⁵¹³ C’est le ton libre du carnaval. Il est ainsi possible de nouer un lien entre la fin de « Muerte sin fin » et la danse macabre : c’est le triomphe dansant (dans « Muerte sin fin », un « [BAILE] ») de la mort sur les Hommes. La différence évidente est que « Muerte sin fin » projette même la mort de Dieu – idée étrangère à la mentalité chrétienne médiévale –, sans une leçon morale explicite.

De fait, « Muerte sin fin » intègre une voix populaire dans ce « baile », ce qui marque une différence claire avec « Primero Sueño ». L’ironie fait partie de cette pluralité de voix (populaire et savante) qui, contreposées, relativisent leurs discours respectifs. Evodio Escalante remarque que

1511 Paul WESTHEIM, *op. cit.*, dos de couverture.

1512 *Ibid.*, p. 80-81.

1513 *Ibid.*, dos de couverture.

« estos *scherzi*, por el sólo hecho de establecer un aire juguetón, que contrasta con el tratamiento solemne de las “meditaciones”, complementa y a la vez relativiza lo que se dice en las secciones “serias” del poema. »¹⁵¹⁴ Evodio Escalante relève que :

El agua ofrece una *risa agónica*. El problema es el siguiente: si se subraya el término *risa*, *Muerte sin fin* corre le peligro de convertirse en un poema festivo, que celebra la muerte del universo; si se enfatiza, en cambio, el segundo término [“agónica”], el poema se convierte en una misa de difuntos, o todavía peor, en un tenebroso paseo por la región de los muertos.¹⁵¹⁵

En ce qui concerne la danse macabre, dans « Muerte sin fin », la mort n’y est pas personnifiée. Elle est remplacée par le Diable, comme dans les derniers vers du poème : le Diable frappe à la porte, geste (et son) qui se traduit par un refrain, répété à trois reprises : « ¡Tan-tan! ¿Quién? Es el Diablo » (v. 728, 742, 756). Puis, le poème s’adresse directement à la mort, dans les deux derniers vers du poème : « ¡Anda, putilla del rubor helado, / anda, vámonos al diablo! » Le Diable a le dernier mot. Pour Cantú, « la muerte es puta porque se acuesta con todos; en diminutivo para indicar desprecio, [...] con un rojo helado porque no hay vida en ella. »¹⁵¹⁶ Dans *Del poema frustrado*, la mort apparaît à nouveau assimilée au Diable, à travers la figure d’un serpent : « que por tu propia muerte concebida, / sólo me das la piel endurecida / ¡oh movimiento, sierpe! que abandonas. » (« Presencia y fuga », « IV », v. 12-14). En fait, l’assimilation du Diable à la mort peut être mise en rapport à la mentalité médiévale. Dans le contexte d’un monde où la mort est quotidienne, la mention du Diable permet de trouver des explications. Paul Westheim remarque ainsi que « la alta Edad Media, incapaz de captar la realidad de los fenómenos, incapaz de afrontarlos espiritual y psíquicamente, conoce una sola explicación de aquello que la atormenta y amenaza: el diablo. [...] Todo lo que ocurre parece encerrar alguna relación con el infierno. »¹⁵¹⁷

L’ironie dans « Muerte sin fin » se manifeste sous une forme d’*arte menor* qui n’est pas sans rappeler les danses macabres. C’est le Diable qui incarne la mort et tente le « je lyrique ». Dans le poème, par ailleurs, la mort concerne des scènes de création et de destruction de la création, ce que nous commenterons dans les pages suivantes.

1514 Evodio ESCALANTE, *op. cit.*, p. 125.

1515 *Ibid.*, p. 120-121.

1516 Arturo CANTÚ, *op. cit.*, p. 204.

1517 Paul WESTHEIM, *La calavera*, trad. Mariana FRENK, Mexico, FCE, 1983 (1^{ère} éd : 1953), p. 61.

3. De la création à la destruction

« Muerte sin fin », notamment dans la dernière partie du poème, décrit « el escenario de la nada » (v. 521) : la destruction (ou désagrégation) de l'univers. Nous verrons que, dans le poème de Gorostiza, il y a une section précise qui résume la création et la destruction du monde, avec le ton d'un jeu et en comparant Dieu à un chef d'orchestre. Nous montrerons ensuite que cette scène rappelle une courte pièce de théâtre de Gorostiza, « Ventana a la calle ».

a) Création et destruction imaginaire du monde

En 1925, Gorostiza déclare : « ¿No era un mago Moisés? ¿No lo era Jehová cuando creó de nada? »¹⁵¹⁸ En fait, il y a un passage de « Muerte sin fin » qui décrit la création et la destruction du monde par Dieu, présenté comme un jeu. « Muerte sin fin » développe, dans un premier temps, la création :

Mirad con qué pueril austeridad graciosa	150
distribuye los mundos en el caos,	
los echa a andar acordes como autómatas;	
al impulso didáctico del índice	
oscuramente	
¡hop!	155
los apostrofa	
y saca de ellos cintas de sorpresas	
que en un juego sinfónico articula,	
mezclando en la insistencia de los ritmos	

Dieu apparaît comme un chef d'orchestre qui joue avec la création de manière « graciosa » (v. 150) et enfantine (« pueril », v. 150). Cette symphonie développe la création de la nature, avec des images attendrissantes :

¹⁵¹⁸ José GOROSTIZA, « Clásicos para niños, filosofía de hada madrina – burguesía y realismo », *Excelsior*, 22 mars 1925, p. 5. Cité à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI Editores, 2007, p. 254.

¡planta-semilla-planta!
 ¡planta-semilla-planta!
 su tierna brisa, sus follajes tiernos,
 su luna azul, descalza, entre la nieve,
 sus mares plácidos de cobre 165
 y mil y un encantadores gorgoritos.

À noter la rime de « ritmos » (v. 159) et « gorgoritos » (v. 166), en référence à la musique. Puis, arrive la création des créatures animées (« la carne »), avec la figure des oiseaux (annoncés sans doute par le chant des « encantadores gorgoritos ») :

Después, en un crescendo insostenible,
 mirad cómo dispara cielo arriba,
 desde el mar,
 el tiro prodigioso de la carne
 que aún a la alta nube menoscaba 170
 con el vuelo del pájaro,
 estalla en él como un cohete herido
 y en sonoras estrellas precipita
 su desbandada pólvora de plumas.

Gorostiza mélange la beauté des images à une ironie, visible par les répétitions d'un adjectif (« tierna brisa, follajes tiernos »), l'utilisation d'adjectifs toujours positifs qui produisent un effet édulcoré (ce qui n'est pas le cas dans le reste du poème : « graciosa », « didáctico », « tierna », « plácidos », « encantadores »), l'exagération pour introduire l'explosion finale (« un crescendo insostenible »). En ce sens, les images de la nature (la lune, la mer) peuvent être lues comme une ironie face à ce que Gorostiza appelle les « orgías sentimentales del romanticismo ».¹⁵¹⁹ L'effet de pyrotechnie réduit ce jeu de création au néant, dans « estalla » et, surtout, « su desbandada pólvora de plumas » (ce derniers vers rappelant la plume du poète). La création n'est qu'une tentative, voire une distraction, comme des feux d'artifice. Et elle s'achève dans une chute (« cohete herido »).

Ce passage résume l'élan général de « Muerte sin fin » : le récit de la destruction de la création. En ce sens, Tarcisio Herrera, en pensant à « Muerte sin fin » et « Primero Sueño », souligne « un paralelismo en un concepto fundamental entre ambos poemas: el referente a la

1519 José GOROSTIZA, « La poesía actual de México. Torres Bodet: *Cripta* », *El Nacional*, 20 et 27 juin, et 4 juillet 1937. Cité à partir de : José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI, 2007, p. 302.

creación del mundo y a una imaginaria destrucción. »¹⁵²⁰ Alors que « Gorostiza hace una alucinante descripción de un cataclismo universal [...], sor Juana ya había hecho un recorrido de similar esplendor », mais non pas avec un « descendente impulso destructivo » mais, plutôt, « en un ascendente ímpetu laudatorio para el poderío del Creador ».¹⁵²¹ Herrera cite la création de la végétation (créé par le souffle divin du créateur : « en vegetable aliento », v. 625), puis des astres du ciel (« que hasta a los astros puede superiores », v. 649). Ce cycle s'achève avec la création de la créature humaine :

Fin de Sus obras, círculo que cierra
la Esfera con la tierra,
última perfección de lo criado
y último de su Eterno Autor agrado,
en quien con satisfecha complacencia 675
Su inmensa descansó magnificencia

On peut ainsi souligner « la presencia protagónica del Creador al final de los respectivos pasajes »¹⁵²² – dans « Primero Sueño », l'« Eterno Autor » (v. 674). Alors que « Muerte sin fin » met en scène la destruction du créateur, au contraire « sor Juana ha entonado un peán al Pantócrator por una creación palmariamente real ».¹⁵²³

Commentons à présent un autre texte de Gorostiza, qui fait aussi le récit de la création, dans un ton qui rappelle un spectacle.

b) La création du monde dans un contexte théâtral

José Gorostiza a rédigé une pièce de théâtre de deux pages, « Ventana a la calle »¹⁵²⁴, où il met également en scène la création. Cette pièce nous offre une fiction de la création, qui révèle la

1520 Tarcisio HERRERA, op. cit., p. 150.

1521 Toutes les citations : *Id.*

1522 *Ibid.*, p. 151.

1523 *Id.*

1524 José GOROSTIZA, « Ventana a la calle », *El Universal Ilustrado*, 27 novembre 1924, p. 20. Nous avons déjà abordé cette pièce dans la première partie de notre étude. Cf. José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI editores, 2007, p. 150.

vision du poète. Commençons directement par le discours final d'« El Tramoyista », qui constitue la totalité de la troisième et dernière scène :

Había señales de barro en las manos del Todopoderoso cuando el mundo, rebasado de juventud quiso escapar a la infinita sabiduría. Los príncipes del cielo le condenaron a tener historia; nunca a escribirla. Y helo aquí, huérfano como un décimo de lotería, coreado estruendosamente por los Primeros Ministros, las Iglesias, los Filósofos; encarecido por los amantes; odioso a los ebrios consuetudinarios. Jugaremos a él un peso de buena voluntad, porque, quizá mañana... ¡Oh, la función de mañana abundará en sorpresas!¹⁵²⁵

Gorostiza écrit sur la création du monde, avec l'image mythologique de la boue comme un des premiers éléments créés. Le monde, jeune, subit l'histoire ; il ne l'écrit pas, et donc ne la crée pas (si on considère que l'écriture peut créer le monde).

La mention du divin est ambiguë (« Todopoderoso », « Los príncipes del cielo »), et on ne sait trop s'il s'agit d'une référence biblique précisément. Le passage ensuite englobe les différentes Églises dans un pluriel (« Iglesias »). Ce monde, en fait, est « huérfano », car Dieu (ou le divin au sens général), dans le monde moderne, est mort. Les Premiers Ministres, les Églises et les philosophes parlent de lui en chœur, dans un monde devenu spectacle (« la función de mañana »), car ce discours est prononcé par le machiniste du théâtre. En même temps, comme il s'agit d'un personnage externe à l'action (il est un machiniste et non pas acteur), il joue un rôle ambivalent : il a la parole de la vérité, une vérité qui dépasse la fiction théâtrale assumée par les comédiens, à l'instar d'un *Deus ex machina* – c'est-à-dire, lorsque dans le théâtre grec un dieu intervenait dans l'action d'une pièce, introduit avec une sorte de grue, ou *machina*, pour altérer la logique interne d'une histoire. Cette fiction, dans le texte de Gorostiza, c'est le monde – selon les mots du « Tramoyista ».

Dans « Muerte sin fin », le créateur s'amuse avec la création, dans un geste cruel. En effet, le poème de Gorostiza décrit la disparition de la création, à travers une réduction destructrice. Nous montrerons, pourtant, que cette destruction peut renfermer une symbolique plus ample, liée à la renaissance, comme dans « Primero Sueño ».

¹⁵²⁵ *Id.*

4. De la mort à la renaissance

Nous avons vu que, dans « Muerte sin fin », la mort de Dieu n'est pas décrite comme une certitude, mais plutôt comme une possibilité : « como si / [...] / al fin hubiese » (v. 723 et 726). Cette expression (« al fin », v. 726), qui intervient à la fin de la section en *arte mayor*, répond d'une certaine manière au titre de « Muerte sin fin ». Alors qu'il est question de la mort de Dieu, cette expression émet une fatigue, voire, un soulagement, et peut être lue comme un geste ironique : la fin de Dieu intervient enfin. C'est un doute, et en même temps une délivrance. Ce doute nous permet d'émettre une deuxième lecture de la fin du poème. Dans son déferlement d'énergie destructrice, la fin de « Muerte sin fin » peut être paradoxalement lue comme une renaissance ou, en tout cas, une union amoureuse avec la mort. Nous développerons ceci à partir de l'analogie entre le plaisir et la destruction, ainsi qu'à travers l'image de la renaissance cyclique du monde avec le réveil du soleil, qui se manifeste avec force dans la fin de « Primero Sueño », et qui apparaît aussi dans un poème central pour la poésie moderne, et en particulier pour la tradition hispanophone : « Altazor », de Vicente Huidobro, publié en 1931, et donc contemporain de « Muerte sin fin » (1939).

a) L'orgasme de la création comme un retour aux origines

On peut reconnaître, dans le poème de Gorostiza, des images paradoxales, où la douleur se confond avec une jouissance : « el gozo de la llaga / y el oscuro deleite del colapso » (v. 480-481). En fait, de nombreuses images du poème associent la mort à un plaisir, notamment un plaisir physique :

estas pungentes cosquillas	
de disfrutarnos enteros	
en sólo un golpe de risa ,	
ay, esta muerte insultante,	750
procaz, que nos asesina	
a distancia, desde el gusto	
que tomamos en morirla,	
por una taza de té,	
por una apenas caricia .	755

La mort est un plaisir, car elle est un devenir : la vie va vers la mort, et la vie est aussi douce que cruelle, comme il est expliqué quelques vers auparavant :

ay, todo se consume
con un mohíno crepitar de gozo,
cuando la forma en sí, la forma pura, 695
se entrega a la delicia de su muerte

Dans une description de la destruction, le lexique concerne pourtant la vie, dans une dicotomie permanente de naissance et de fin et un énergique « fulgor de soles » (v. 716). Dans ce lexique du plaisir, en fait, on peut percevoir une référence à l'orgasme :

hasta que todo este fecundo río 710
de enamorado semen que conjuga,
inaccesible al tedio,
el suntuoso caudal de su apetito,
no desemboca en sus entrañas mismas,
en el acre silencio de sus fuentes, 715
entre un fulgor de soles emboscados

La fertilité s'exprime à travers un lexique de l'eau : « fecundo río » (v. 710), « caudal » (v. 713), « fuentes » (v. 715), « grandes aguas » (v. 720), « flota » (v. 721), « llanto » (v. 722), « emana » (725), « boca » (v. 725), « ahogado » (v. 726). Avec la « palabra sangrienta » (v. 726), le sang devient le fluide du cœur et le noyau de notre énergie corporelle : il correspond à une mort violente mais, symbole de vie. Il aussi le signe du recommencement d'un cycle. L'eau est présente, aussi, par la mention d'un « llanto » désespéré : « con un llanto más llanto aún que el llanto » (v. 722) – vers au rythme ternaire, avec l'expression simple (par répétitions rythmiques) d'une réaction élémentaire simple (les pleurs). Pleurs et gémissements contredisent ce qui précède, où « el sueño no duele ». L'apparition d'« el Espíritu de Dios » intervient en contrepoint de douleur par rapport à l'inexistence préalable de la douleur. Ce « llanto », du désespoir final, est pourtant aussi un signe de vie et de renaissance : c'est le premier geste de la créature qui vient de naître. Et, si on remonte encore dans l'acte de la création, quand tout finit de se consommer, juste avant l'intervention de l'Esprit de Dieu, interviennent des vers qui rappellent directement l'orgasme, par l'association de l'amour et de la fertilité dans une image liquide : « hasta que todo este fecundo río / de enamorado

semen » (v. 710-711). On pense au « polvo enamorado »¹⁵²⁶ de Quevedo (en référence à l'amour dans la mort) ou à la « semilla enamorada » (v. 248) de Gorostiza.

En fait, dans la dynamique destructrice du poème, c'est un amour pour la mort, voire un amour qui va jusqu'à la mort. La mort (telle l'image traditionnelle du Diable), séduit l'être humain : « mi muerte me está acechando, / me acecha, sí, me enamora » (v. 771-772). Cantú remarque que « el poeta ha cumplido sobradamente el supuesto establecido por la sabiduría divina en el epígrafe: “todos los que me aborrecen, aman la muerte” (*Proverbios*, 8, 36). »¹⁵²⁷ Dans « Muerte sin fin », l'amour permet l'ordre du monde (« ay, todo el esplendor de la belleza / y el bello amor que la concierta toda », v. 554-555) et manifeste l'amour du créateur pour la création (« un circulante amor de la criatura », v. 69), ce qui rappelle « Primero Sueño », où l'amour correspond avant tout à l'amour de Dieu, et l'union de la créature avec le créateur : « encumbrada / a merced de amorosa / Unión sería. » (v. 697-699). Dans sa « Respuesta a Sor Filotea de la Cruz », Sor Juana déclare : « como el amor es unión, no hay para él extremos distantes. »¹⁵²⁸ D'ailleurs, Jorge Cuesta lit « Muerte sin fin » comme « Una poesía mística »¹⁵²⁹ :

Cuando el poeta se descubre en “la imagen atónita del agua”, y en un vaso de agua encuentra una figura alegórica que va a representar todos los sentimientos de su espíritu, ya promediaria que se entendiera, como en *El cántico espiritual* de San Juan de la Cruz, que el alma se descubre en posesión de Dios, en posesión de su Amado, y se entrega a gozar de ella, y a gozar de todo lo que hay en ella y que hace la delicia y la conciencia de la conciencia superior que la posee.¹⁵³⁰

Mais, dans « Muerte sin fin », ce désir d'union avec l'absolu (la divinité) est sacrilège (« más que amor, idolatría, / dispersión de criatura estupefacta ». v. 358-359) car, s'il peut permettre une pureté, il éloigne la créature de la vie : « única en Él, inmaculada, sola en Él, / reticencia indecible, / amoroso temor de la materia » (v. 265-267). En effet, l'amour dans « Muerte sin fin » correspond à un « amor del sacrificio » (v. 580), car toute la création se dirige vers la mort : « tan amorosamente / que no elude seguirla a sus infiernos » (v. 179). L'amour exprime l'énergie de la vie et du mourir, comme on peut le remarquer avec une série d'apparitions de l'amour dans le poème, toujours lié à

1526 Francisco de QUEVEDO, *Obras completas, t. II, Obras en verso*, Madrid, Aguilar, 1967, p. 123.

1527 Arturo CANTÚ, *op. cit.*, p. 198.

1528 Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Obras completas*, Mexico, Porrúa, 2001, p. 833.

1529 « Una poesía mística », in : Jorge CUESTA, *ibid.*, p. 364.

1530 *Id.*

des situations de violence : « el iracundo amor que lo embellece » (v. 259) ; « Tiene el amor feroces / galgos morados » (v. 325) ; « ay, amor, que se ahoga » (v. 346).

L'orgasme lié à la mort de Dieu se produit à rebours, car « se desarrollan hacia la semilla » (v. 655). En effet, la destruction développée dans « Muerte sin fin » correspond à un retour aux origines de la création, un retour à la naissance : « los seres todos se repliegan / hacia el sopor primero » (v. 519-520). La fin de « Muerte sin fin » mentionne une « almendra » (v. 724) : dans le jugement final, et pour la mystique, l'amande est un synonyme de l'œuf, de Dieu, principe et fin (alpha et oméga), fin sans fin. La création revient à une forme initiale. Salvador Elizondo¹⁵³¹ remarque qu'en termes théologiques, il s'agit d'une apocatastase, un « retorno de todas las cosas o de cualquiera de ellas a su primitivo punto de partida »¹⁵³² – ou, dans les *Actes des Apôtres* (3 :21) : « jusqu'aux temps de la restauration universelle dont Dieu a parlé par la bouche de ses saints prophètes ».¹⁵³³ Dans « Muerte sin fin », ce retour aux origines commence dans le ciel : « Las estrellas entonces ennegrecen. / Han vuelto el dardo insomne » (v. 522-524). Il concerne aussi un mouvement depuis le son vers le silence : « regresa a sus orígenes, / hasta que su eco mismo se reinstala / en el primer silencio tenebroso. » (v. 618-624).

b) Le réveil et la renaissance du soleil

L'arrivée du jour et de la force solaire suggère une renaissance du monde. En ce sens, nous pensons à « Altazor » de Vicente Huidobro. Nous avons déjà montré que ce poème est publié peu avant « Muerte sin fin », en 1931, et que Gorostiza a formulé aussi une vision du poète comme un « pequeño Dios ». Nous montrerons maintenant comment, tant « Altazor » que « Primero Sueño » proposent une vision de la renaissance liée au soleil.

Renaissance solaire dans « Altazor »

Comme dans « Muerte sin fin », on peut reconnaître l'apparition d'une destruction et d'un lexique qui renvoie paradoxalement à la naissance dans « Altazor », de Vicente Huidobro. Dans la

1531 Salvador ELIZONDO, « Retrospectiva », *Museo poético*, Mexico, UNAM, 1974, p. 13. Cité par : Anthony STANTON, *op. cit.*, p. 303.

1532 Cf. <http://buscon.rae.es> (consulté le 15 sept. 2011).

1533 *Bible de Jérusalem*, Paris, Desclée de Brouwer, 1975, p. 1599.

fin des deux poèmes, la destruction a lieu dans un contexte lexical d'énergie vitale. Modesta Suárez met en relief que la fin d'« Altazor » correspond aux :

últimos instantes de una creación que luego escapa de su autor y que sólo es un principio. El último verso hace eco al primero pero dejando las perspectivas abiertas en una espiral [que] reúne los símbolos de vida y fertilidad que emanan directamente de la creación verbal.¹⁵³⁴

Ainsi, dans le chant VII d'« Altazor », Modesta Suárez souligne le rôle joué par le lexique de la lumière et du soleil : « Bajo diversas formas: la de la estrella; la del sol (*Montresol* (v.13), *Montesol* (v. 16), *solinario* (v. 17); la de una aurora difuminada entre *auroraro* (v. 18), *arorasía* (v. 58) o *auriciente* (v. 62); en el taller de luz evocado por el *tallerendo lucenario* (v. 32). »¹⁵³⁵ Il s'agit aussi d'une référence à « Mitra, dios solar »¹⁵³⁶, à travers « la serie anafórica de prefijo “mitra” : *Mitradente* / *Mitrapausa* / *Mitralonga*. »¹⁵³⁷ Modesta Suárez souligne encore « la paronomasia que nace entre “mitra” y “matri” –*Mitralonga* / *Matrisola* / *Matriola*– completa un sistema interno donde la luz y el agua son los elementos esenciales en un universo germinal. »¹⁵³⁸ Par cette mention de la lumière, du soleil dans un contexte de genèse, on pense à « Primero Sueño », qui s'achève sur le triomphe explicite du Soleil, source de vie, divinité poétique dans le contexte païen de sa renaissance à l'aube.

Renaissance du soleil dans « Primero Sueño »

Pour la pensée classique, véhiculée par Sor Juana dans son poème, l'association symbolique de la nuit à la mort est liée aux mouvements cycliques du soleil. Gilbert Durand rappelle cette symbolique du mouvement solaire : « Le soleil, et spécialement le soleil ascendant ou levant, sera donc [...] l'hypostase par excellence des puissances ouraniennes. »¹⁵³⁹ Pendant la nuit, le soleil se retire et abandonne le monde face aux armées des ténèbres. D'ailleurs, dans « Primero Sueño », la

1534 Modesta SUÁREZ, « El canto VII de Altazor o ¿el yo poético enloquecido? » in *Locos, excéntrico y marginales en las literaturas latinoamericanas* (Joaquín Manzi coord). Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines - Archivos, 1999, Tome I, p. 349-360.

1535 *Id.*

1536 *Id.*

1537 *Id.*

1538 *Id.*

1539 Gilbert DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, DUNOD, onzième éd., 1992, p. 167 (première éd. : Paris, P.U.F., 1960).

mer apparaît comme le lit du soleil : « El mar, no ya alterado, / ni aun la instable mecía / cerúlea cuna donde el Sol dormía » (v. 586-588).

Le soleil (« Planeta fogoso », v. 906) est présenté comme « el Padre de la Luz ardiente » (v. 887), ce qui renvoie à l'assimilation mythologique de l'astre à un dieu, voir, dans la tradition chrétienne, à Dieu. En même temps, la terre est ronde et le soleil abandonne une moitié de la sphère terrestre pendant la nuit : « en la mitad del globo que ha dejado / el Sol desamparada » (v. 963-964). Dans l'Égypte ancienne, le dieu représentant le soleil, Rê, meurt et renaît chaque nuit et chaque matin.¹⁵⁴⁰ Et c'est ainsi au Mexique, où la mort cyclique du soleil est liée à Tezcatlipoca, le dieu de la fatalité : « Es el dios del sol que se pone y el demonio de las tinieblas. Su signo es el jaguar, la fiera alevosa que acecha para asaltar al hombre; que en la noche devora al sol, es decir que priva al mundo de la luz y del calor. »¹⁵⁴¹ En même temps, « Tezcatlipoca, el destructor, es uno de los dioses creadores, en consonancia con el concepto del mundo mesoamericano según el cual la destrucción contiene ya el germen del nuevo nacer. »¹⁵⁴² Paul Westheim indique que la mentalité précolombienne du Mexique voit dans les cycles de la nature une éternelle renaissance :

Los fenómenos de la naturaleza en los que el hombre prehispánico de México fija principalmente su atención son la revolución de los astros, su desaparición y reaparición, el ritmo eternamente invariable que rige sus movimientos; la puesta del sol, que a la mañana siguiente vuelve a brillar en el firmamento¹⁵⁴³

Jésus Christ renaît après sa mort, comme les divinités solaires (Râ, Huitzilopochtli) : l'expérience de la mort n'est qu'une étape ou un passage cyclique.

À la fin de « Primero Sueño », le soleil triomphe sur la nuit, dans une représentation symbolique du triomphe de la vie sur la mort. Cette joyeuse victoire du soleil renforce le lien entre le jour et la vie, à travers une représentation théâtrale qui rappelle des compositions religieuses : la scène où l'« Aurora » agit « en métaphore de guerre entre el Día y la Noche » Méndez Plancarte note que « fue común [...] en los Villancicos del XVII. »¹⁵⁴⁴ Ce triomphe correspond aux derniers vers du poème (v. 887-975), que Méndez Plancarte intitule « El triunfo del día »¹⁵⁴⁵ :

1540 Cf. Jean-Pierre CORTEGGIANI, *L'Égypte ancienne et ses dieux*, Paris, Fayard, 2007.

1541 Paul WESTHEIM, *op. cit.*, p. 13.

1542 *Ibid.*, p. 18.

1543 *Ibid.*, p. 25.

1544 Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *El sueño*, Mexico, UNAM, 1989, p. 104.

1545 *Ibid.*, p. 57.

En tanto el Padre de la Luz ardiente,
de acercarse al Oriente
ya el término prefijo conocía,
y al antípoda opuesto despedía 890

Sor Juana décrit le soleil à travers la mythologie gréco-latine et, s'agissant d'un « triomphe », le lexique est lié à la guerre :

Pero apenas la bella precursora
signífera del Sol, el luminoso
en el Oriente tremoló estandarte, 920
tocando al arma todos los süaves
si bélicos clarines de las aves

La nuit, par opposition au jour, prend la fuite, accompagnée de « negros escuadrones » (v. 937) ou d'un « ejército de sombras » (v. 957). Elle est caractérisée par sa peur (« miedo », v. 932) – cette qualification négative de la nuit et des ombres correspond à celle du début du poème. Le soleil, en revanche, anime les « sentidos exteriores » (v. 973), et apparaît dans un cadre de douceur : il est bercé par une mer apaisée (« El mar, no ya alterado », v. 86).

Par ailleurs, comme à la fin de « Muerte sin fin », on retrouve un lexique lié à l'amour : « Venus », « apacible lucero », « bella esposa », « hermosa », « tierno preludio, ya animoso, / del Planeta fogoso [le Soleil] » v. 895-906. Alors que dans « Muerte sin fin » la mention de l'amour rappelle que la vie se dirige vers la mort, en mélangeant le lexique amoureux à des gestes violents, dans « Primero Sueño », et malgré le contexte belliqueux du triomphe du soleil, l'amour sensuel se manifeste dans le ton de la tendresse. En ce sens, le vers de Góngora que nous avons déjà cité à travers Verlaine et Darío, qui résume la métaphore entre l'amour et la guerre, s'applique mieux à « Muerte sin fin » : « A batallas de amor, campos de plumas ».¹⁵⁴⁶

Au cours de cette scène, la lumière est « judiciosa » (v. 969). Méndez Plancarte pense à une image de Valéry : « Midi le juste ».¹⁵⁴⁷ Dotée d'une sagesse divine, elle permet au monde de retrouver son ordre naturel :

¹⁵⁴⁶ Le vers 1091 du poème, précisément. Luis de GÓNGORA, *Soledades*, Madrid, Castalia, 1994, p. 419.

¹⁵⁴⁷ Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *op. cit.*, p. 104.

[...] con luz judiciosa
 de orden distributivo, repartiendo 970
 a las cosas visibles sus colores
 iba, y restituyendo
 entera a los sentidos exteriores
 su operación, quedando a luz más cierta
 el mundo iluminado y yo despierta. 975

La lumière du soleil remet en marche l'ordre du monde.

Intervient alors le réveil. Après la nuit et ses ténèbres, qui rappellent la mort, le sommeil est prolongé par une renaissance du monde avec le réveil et l'apparition du soleil. Dans le « Segundo Sueño » d'Ortiz de Montellano, le réveil est « un ascenso o resurrección del cuerpo que recobra, poco a poco, como en el “Sueño”, su capacidad sensorial. »¹⁵⁴⁸ D'ailleurs, le parallélisme avec le poème de Sor Juana se prolonge aussi dans le mouvement final : « La undécima y última parte tiene un claro paralelo con el final de su modelo: se trata del triunfo de la luz y la manera en que cada cosa recobra su forma y sus contornos, su plasticidad y su nitidez. »¹⁵⁴⁹

En somme, le monde est abandonné par Dieu, mais le poème renferme un espoir, une voix autre, dans l'acte créateur qui l'accomplit. Son élan lyrique est nourri par le miracle créateur du langage. La destruction du créateur (de l'absolu) dans la poésie contemporaine renferme une renaissance du désir d'absolu. Jean-Claude Pinson remarque, citant Leopardi, que « la lucidité qui nous conduit à détruire les théologèmes [...] non seulement ne détruit pas ce désir infini, mais au contraire le stimule, le conduit à sans cesse repousser plus loin « l'impuissance de tous les plaisirs à satisfaire notre âme ». »¹⁵⁵⁰

Gorostiza situe son poème par rapport à des références chrétiennes, dialoguant avec la culture dans laquelle il a été élevé (nous avons vu qu'il fait référence aux « nociones teológicas aprendidas en la temprana juventud »¹⁵⁵¹). Pourtant, « Muerte sin fin » correspond à un récit de la création à rebours qui mène vers le néant, ce qui implique une formulation nihiliste qui annule le créateur. La *Bible de Jérusalem* remarque que « Dieu est antérieur à la création. »¹⁵⁵² Pour un

1548 Anthony STANTON, *op. cit.*, p. 288.

1549 *Id.*

1550 Jean-Claude PINSON, *op. cit.*, p. 103.

1551 José GOROSTIZA, « Notas sobre poesía », in: GOROSTIZA, José, *Muerte sin fin y otros poemas*, Mexico, FCE, 1983 p. 9.

1552 *Bible de Jérusalem*, Paris, Cerf, 2000, p. 37.

chrétien, la mort de Dieu est impossible. La modernité, pourtant, formule cette intuition, faisant état d'une profonde crise spirituelle. La fin de la section d'*arte mayor* de « Muerte sin fin » décrit la mort du créateur : « hubiese al fin ahogado su palabra sangrienta » (v. 726). En même temps, cette mort a lieu dans un contexte qui suggère la gestation et la vitalité.

« Muerte sin fin », poème moderne, dialogue avec un poème de l'époque baroque, « Primero Sueño ». Le poème de Gorostiza s'inscrit dans une tradition mexicaine du poème long, avec de nombreuses références classiques et religieuses.

Ceci est notamment visible à travers l'analogie ancienne du rêve et de la mort. Cette analogie permet en fait de montrer comment Gorostiza reprend des éléments du « Primero Sueño », qui s'intègrent dans un ton classique et dans une tradition de références, mais il les adapte selon un esprit moderne. Alors que la vie peut être décrite comme un mouvement vers la mort, à l'image d'une rose qui ne dure qu'un instant, cette dynamique d'agonie dans « Muerte sin fin » concerne l'ensemble de la création, voire même le créateur, énonçant ainsi une idée répandue notamment par les romantiques : la mort de Dieu.

En effet, la modernité implique des changements dans la perception religieuse du monde, ce qui produit une société moins marquée par les Églises. Ce constat se traduit par une approche différente des notions religieuses dans « Primero Sueño » et « Muerte sin fin ». Humberto Martínez remarque justement que « Sor Juana y Gorostiza, a su manera, constatan los signos de los tiempos. »¹⁵⁵³ Dans les poèmes de Gorostiza et de Sor Juana, il est question du Créateur. Si le poème baroque est écrit par une religieuse, depuis le couvent, la situation est bien différente pour « Muerte sin fin », écrit à l'aube de la Deuxième Guerre, dans un monde qui pressent l'imminence de la mort et qui ne cherche pas le salut à travers la divinité.

La modernité de Gorostiza concerne donc surtout la vision de la divinité. Mordecai S. Rubin reformule ainsi cette idée : « el poema de Gorostiza [...] es más trágico [que « Primero Sueño »], ya que nos deja no 'despiertos' como aquél, sino tristes de ver la infinita muerte de la materia y la desvalida orfandad de la forma. »¹⁵⁵⁴ Le poème de Sor Juana s'achève par un nouveau jour, symbolisant un retour cyclique de la vie. « Muerte sin fin » énonce la possibilité de la destruction du Créateur, pour donner plutôt la parole au Diable, dans un geste ironique qui évoque l'amour, valeur chrétienne, transformé dans un amour diabolique, un amour de la mort.

1553 Humberto MARTÍNEZ, « Hacia lo no dicho en Gorostiza », dans José GOROSTIZA, *Poesía y poética* [1988], Nanterre, ALLCA XX, Colección Archivos, 1996, p. 266.

1554 Mordecai S. RUBÍN, *op. cit.*, p. 205.

Conclusion

Nous avons réfléchi autour de la relecture du Baroque par la modernité dans une perspective qui dévoile des aspects de la tradition poétique mexicaine. À partir d'une perspective générale, en nous centrant notamment sur la génération d'écrivains réunis autour de la revue *Contemporáneos*, nous avons montré qu'au début du XX^{ème} siècle se produit un mouvement de fond de récupération du lien avec la tradition de la Nouvelle Espagne, dont la figure centrale de Sor Juana Inés de la Cruz.

Dans cette vision ample de l'histoire de la littérature du Mexique, nous avons étudié plus précisément deux poèmes d'une grande influence pour cette tradition, qui constituent un véritable paradigme des enjeux qu'un tel passage culturel implique : « Muerte sin fin » de José Gorostiza, et « Primero Sueño » de Sor Juana. Plus nous avons avancé dans l'étude des deux poèmes, et plus il nous a semblé évident qu'ils sont unis. Il s'agit d'un véritable hommage¹⁵⁵⁵ du poème moderne au poème baroque. Comme indiqué dans le titre de notre étude, nous avons montré la présence du Baroque auprès d'une génération de poètes mexicains, dans un mouvement qui va, plus précisément, depuis l'œuvre de Gorostiza vers l'œuvre de Sor Juana.

Nous avons pu reconnaître ainsi des lignes générales qui se prolongent dans le temps, soulignant une tradition. Nous avons ainsi montré de manière précise un rapport entre la modernité et le Baroque mexicains, qui a été de nombreuses fois suggéré et quelques rares fois analysé, mais qui, selon nos connaissances, n'a jamais été démontré de manière systématique.¹⁵⁵⁶

De prime abord, les deux poèmes sont reliés par une série de figures communes, qui tissent une conversation souterraine : « Muerte sin fin » semble répondre à « Primero Sueño », en reprenant certaines images poétiques pour leur donner un nouveau sens, creusant ainsi dans le socle de la tradition, pour voir y apparaître sa propre récolte. Les éléments communs, en fait, sont plus nombreux de ce qui paraît après une première lecture, et concernent tant des questions formelles ou

¹⁵⁵⁵ Cf. Anthony STANTON, « Sor Juana entre los Contemporáneos » [1998], in Álvaro RUIZ ABREU (coord.), *Crítica sin fin*, Mexico, Sello Bermejo-CONACULTA, 2004, p. 295 ; Tarcisio HERRERA, « Muerte sin fin, un homenaje al Primero Sueño », in *Literatura Mexicana*, Instituto de Investigaciones Filológicas (UNAM), vol. XVI, n. 1, 2005, p. 150

¹⁵⁵⁶ Par rapport aux différentes études de ce rapport, cf. notre introduction.

des images poétiques que la vision du monde véhiculée par chaque texte. « Muerte sin fin » reprend souvent puis inverse des concepts de « Primero Sueño » : le poème moderne répond à des éléments du poème baroque à travers un dialogue continu, élaborant une relecture qui manifeste une continuité de fond au sein de la poésie mexicaine, mais aussi deux manières de concevoir la poésie et la connaissance du monde qu'elle implique pour son lecteur.

Gorostiza cite Sor Juana à plusieurs reprises, notamment dans des textes liés à une vision d'ensemble de la littérature mexicaine, lui attribuant un rôle central. Il ne mentionne pas « Primero Sueño » explicitement, mais il s'agit d'un poème qui est publié en 1928 dans la revue *Contemporáneos*, dans une version moderne accompagnée d'un travail critique signé par Ermilo Abreu Gómez. Avant cette publication, le poème n'avait plus vu le jour depuis le XVIII^{ème} siècle. L'œuvre de Sor Juana, comme celle de Góngora, a souffert d'une condamnation longue de deux siècles, dont l'un des grands accusateurs a été Menéndez Pidal. Cette condamnation introduit une rupture dans la tradition, isolant l'œuvre de Sor Juana et de ses contemporains des lecteurs modernes.

La publication de « Primero Sueño » dans *Contemporáneos* fait partie d'un mouvement général de relecture de la littérature baroque, notamment du courant *culterano*, au Mexique ou en Espagne, dans la première moitié du XX^{ème} siècle. Alors que Darío découvre Góngora à partir de Verlaine, puis transmet cette fascination pour le poète andalou en Espagne (transformant la lecture de Góngora en un geste moderne), au Mexique on lit tant Góngora que Sor Juana. Non seulement on les lit : on les publie et on les étudie, facilitant ainsi leur approche pour le public moderne. Ceci a lieu dans un esprit d'avant-garde (dans le sens militaire du terme) : il s'agit d'une bataille dans la revendication d'un style condamné par les générations précédentes ; d'un engagement passionné dans la défense de l'actualité de la tradition. Nous avons pu donc constater une situation paradoxale : alors que l'époque moderne est fascinée par la nouveauté, par le futur, la génération des *Contemporáneos* élabore ce retour vers le passé, en l'actualisant à travers des nouvelles lectures. Le regard porté deux siècles en arrière montre un attachement à un classicisme, mais aussi la volonté de construire le futur à partir de la tradition. La recherche de Gorostiza avance à rebours à partir de ce retour vers le Baroque de Sor Juana ou de Góngora.

Aucune époque n'est isolée d'une autre. Simplement, pour les deux périodes qui nous concernent (le Baroque et l'époque moderne), la continuité semble se déplacer de la référence à l'univers de la poésie en espagnol (dont les splendeurs du Siècle d'or) vers d'autres latitudes, ce qui est visible dans des mouvements centraux du XVIII^{ème} et du XIX^{ème} siècles, comme l'*Ilustración* et le Romantisme espagnol, qui découlent en fait d'autres sources européennes. Le

passage entre le Baroque et la modernité correspond ainsi à une continuité qui se manifeste en référence à l'ensemble de la poésie occidentale. De la même manière que Sor Juana lisait Ovide ou Góngora, Gorostiza reçoit un héritage qui peut impliquer tant Sor Juana que Darío ou Valéry. Pour les *Contemporáneos*, toutes ces références font partie de la construction de l'identité mexicaine.

Gorostiza désirait composer un poème de grande étendue, avec une architecture cohérente, à l'image des poèmes longs de Valéry ou d'Eliot. La composition de « Muerte sin fin » correspond à la réalisation de ce désir. En ce sens, « Primero Sueño » constitue de toute évidence un modèle incontournable : il est le chef d'œuvre du genre dans la tradition poétique mexicaine, avant la parution des poèmes longs des *Contemporáneos* ou d'Octavio Paz. Nous soutenons ainsi que, dans sa recherche, Gorostiza a fait le choix de se tourner aussi vers sa propre tradition, à partir de « Primero Sueño ».

Ce dialogue du poème moderne avec son antécédent baroque se manifeste de manière évidente à partir de la question de la forme et du genre, car Gorostiza reprend la silve, dans sa version baroque. En effet, les deux poèmes sont composés dans une même incarnation formelle, la silve, qui se caractérise par une métrique irrégulière, ainsi que par un agencement variable de la rime et de la longueur des strophes. La silve représente ainsi un espace de confluence, à partir d'un moule qui permet tant une forme précise qu'une liberté de composition et d'expression. « Muerte sin fin » est une adaptation de la silve, mais développant le schéma métrique de la silve *modernista* de Rubén Darío (qui étend les variantes métriques impaires), et introduisant une utilisation plus marquée de la rime interne, au détriment de la rime de fin de vers. À ceci il faut ajouter deux interventions en *arte menor*, qui introduisent des variations dans la voix poétique et valent au poème d'être considéré comme une construction symphonique. Gorostiza reprend donc une forme intégrée dans la tradition poétique mexicaine par Sor Juana, constituant une référence paradigmatique du poème long.

« Muerte sin fin » fait d'ailleurs partie d'une tradition précise de cette forme poétique latine, qui correspond à un genre à part entière : la « silve solitude », nom qui reprend le titre des *Soledades* de Góngora, véritable inventeur et modèle du genre, pour caractériser des silves d'une grande étendue (se rapprochant de mille vers) et un ton de *desengaño* (une *soledad*). Gorostiza reçoit ce genre comme héritage direct, dans la tradition mexicaine, à partir de « Primero Sueño », qui constitue une des « silves solitudes » par excellence.

Cette conception de la silve comme un genre est liée aussi à la difficulté du texte : tant « Muerte sin fin » que « Primero Sueño » (comme le modèle espagnol) sont des poèmes exigeants. Ceci étant, cette difficulté n'est pas toujours la même. « Primero Sueño » est écrit pour un public

savant, qui comprend les références du style *culterano gongorista*, dans une tradition littéraire hermétique : le lecteur cultivé prend plaisir à reconnaître ou à déchiffrer un texte codé. « Muerte sin fin » comporte des références culturelles, mais elles sont rares : sa difficulté est plutôt de l'ordre de l'interprétation du discours poétique. Gorostiza préfère ne pas prolonger la fascination classique par l'énonciation savante des mythes, qui demeure vivante dans le *Modernismo*, pour développer plutôt une poétique où ces références restent présentes, mais elles peuvent être lues comme des références à un mythe ou comme l'expression d'un sentiment personnel du « je lyrique ».

Par ailleurs, la difficulté de lecture des « silves-solitude » explique la tentation pour nombre de critiques de rédiger une glose des « silves solitude », qui sert en quelque sorte de traduction en prose. Cette tentative, concerne une difficulté précise de la silve gongorine : le sujet verbal est souvent implicite et ambigu, dans des phrases qui s'étendent sur de nombreux vers. Ce trait stylistique, en même temps, invite le lecteur à une lecture active et réfléchie, ouvrant l'interprétation du texte. À partir de cette exigence, « Muerte sin fin » et « Primero Sueño » peuvent être lus comme des paradigmes de l'alliance entre l'intellect et la poésie.

En ce sens, la critique à tendance à associer Gorostiza et Sor Juana, dans un geste qui peut dépasser le lien des œuvres et correspondre à des questions biographiques : les deux poètes sont associés par leur rigueur intellectuelle à leur exigence critique et autocritique, constituant ainsi un modèle du poète intellectuel dans la tradition mexicaine. C'est le cas aussi, parmi les *Contemporáneos*, de Jorge Cuesta ou de Gilberto Owen, qui se sont essayés eux aussi à la composition structurée et exigeante de poèmes longs.

En même temps, plus que des poèmes philosophiques – c'est-à-dire, des poèmes qui transmettent des connaissances et une vision raisonnée du monde –, il s'agit de poèmes *sur* la connaissance et, plus spécifiquement, sur les limites des Hommes (de la conscience et des sens) pour accéder à la connaissance du monde. C'est sur ce point que se manifeste le plus visiblement un sentiment de *desengaño*, sentiment qui traduit de manière précise comment le poème moderne reformule une question centrale de la sensibilité baroque face au monde.

Ceci concerne une figure centrale de « Muerte sin fin », un verre d'eau, qui correspond à une métaphore du contenant et du contenu, à l'image de la forme poétique et de son contenu, ou à l'image de la divinité (qui crée et donne forme au monde) et du créateur (le contenu de cette création). Le verre d'eau symbolise aussi les parois de la conscience et ses limites, dont le contenu est « derramado ». Cette forme, ce verre qui est en même temps la forme du poème, souligne les limites du langage pour formuler le monde et pour permettre de le comprendre. La créature est éblouie face à la connaissance, qui l'aveugle, et pourtant elle désire s'élever vers elle et vers le

Créateur. Dans les deux poèmes, ceci est résolu par une chute, à image d'un ange déchu, car la créature commet le péché de vouloir ressembler au Créateur.

L'expression d'un *desengaño*, dans les deux poèmes, concerne ainsi une condamnation des aspirations excessives des Hommes. Mais, alors que dans « *Primero Sueño* » il s'agit de souligner ce qui sépare les hommes de la divinité, dans « *Muerte sin fin* » ce *desengaño* se résout comme une annulation du Créateur lui-même. On constate ici une différence de fond dans la conception du monde propre de chaque époque. Si Sor Juana indique surtout l'impossibilité d'accéder à la connaissance (et notamment la connaissance absolue, domaine réservé de la divinité), Gorostiza formule en même temps la présence du néant, dans une dynamique propre de l'époque moderne, avec une formulation de la mort de Dieu ou, en tout cas, de son absence et de l'impossibilité de le percevoir. Dieu devient une transparence. Nous percevons la création, et peut-être Dieu se trouve-t-il en elle, mais dans cette transparence nous ne pouvons avoir une certitude de son existence : la créature est abandonnée dans un monde sans foi. Là où Sor Juana cherche la connaissance, déclarant ainsi la toute puissance du Dieu, Gorostiza part de ce constat pour remettre en question le rôle du Créateur, voire pour remettre en question son existence.

Dans ce doute, le monde est incertain comme un rêve. Le contact avec les sphères spirituelles a lieu d'ailleurs sous une forme onirique : les deux poèmes mettent en scène des rêves, avec une assimilation (selon la tradition antique du *somnus est imago mortis*) de l'assoupissement des sens avec la mort. Il s'agit d'un voyage onirique vers la connaissance, qui est en même temps un voyage vers la mort, comme résultat de l'échec des Hommes pour appréhender le monde ou pour atteindre la divinité. Gorostiza reprend cette formule classique et lui donne un nouveau sens, évoquant la destruction du monde. En effet, alors que « *Primero Sueño* » réaffirme la primauté du Créateur, car tout se résout avec l'arrivée triomphale du jour en tant qu'une allégorie de la renaissance du monde chaque matin, la fin de « *Muerte sin fin* » est plus ambiguë : le monde se dirige vers sa propre destruction, dans une dynamique de réduction.

Ce retour aux origines manifeste une violence, qui correspond pourtant à un acte de plaisir et d'amour. Le rôle primordial attribué à Dieu dans le texte baroque est alors remplacé par un amour pour la mort, renvoyant aux épigraphes bibliques du poème : « *el que peca contra mí defraudó su alma; todos los que me aborrecen aman la muerte* » (*Proverbes*, 8, 36). La mort apparaît sous la forme du Diable, invitant à relire le poème avec un point de vue ironique. Sor Juana ne remet pas en question Dieu, mais plutôt les ambitions des Hommes ; Gorostiza énonce la mort de Dieu et se tourne vers un rôle parodique du Diable.

La modernité de « Muerte sin fin » correspond à cet intime dialogue avec des concepts baroques, à partir du texte de Sor Juana, mais se les appropriant. Gorostiza et les *Contemporáneos* ont réussi ainsi à construire des ponts culturels avec le passé, construisant une vision enrichie de leur propre tradition, dont notamment l'élaboration du poème long, forme et genre poétique qui devient le dépositaire d'un épanouissement de la poésie mexicaine.

Bibliographie

Bibliographie de José Gorostiza

Éditions de l'œuvre de José Gorostiza

Canciones para cantar en las barcas, Mexico, Cvltvra, 1925, 59 p.

Muerte sin fin, Mexico, Ediciones R. Loera y Chávez, 1939, 73 p.

Tesis de México entre Chapultepec y Bogotá, in: IX Conferencia Internacional Americana, Mexico, Secretaría de Relaciones Exteriores, 1946, p. 23–38.

Poesía, México, FCE, 1964 (dans ce recueil est édité pour la première fois la série de poèmes *Del poema frustrado*).

« Notas sobre poesía », dans *México en la cultura*, supplément de *Novedades*, n° 315, 3 avril 1955.

Prosa, réunies par Miguel Capistrán, Guanajuato, Universidad de Guanajuato, 1969, XXXII-285 p.

Muerte sin fin y otros poemas, Mexico, FCE, série « Lecturas mexicanas », 1983, 149 p. (1^{ère} édition : FCE, série « Letras mexicanas », 1964).

Cauces de la poesía mexicana y otros textos, Mexico, Universidad de Colima/UAM, 1988, 96 p. (recueil d'articles de José Gorostiza préparé par José Emilio Pacheco).

Suite en dolor de Luz Velderráin, avant-propos d'Alí Chumacero et d'Eduardo Lizalde, Mexico, Cvltvra, 1990, 29 p.

Epistolario 1918-1940, Mexico, CNCA, 1995, 451 p.

Prosa, choix et notes de Miguel Capistrán, Mexico, CNCA, Dirección General de publicaciones, 1995, 215 p.

José Gorostiza: cartas de primeros rumbos: correspondencia con Genaro Estrada, lettres réunies par Luis Mario Schneider, Mexico, UNAM, 1991.

Poesía y poética, Nanterre, FCE/Association Archives, 1988, XLVII-379 p.

Mort sans fin et autre poèmes, trad. Claude Couffon, Paris, Orphée/La différence, 1991, 126 p. (traduction à partir de l'édition du FCE).

Muerte sin fin y otros poemas, avant-propos d'Octavio Paz, Barcelone, Seix Barral, 2002, 149 p.

José GOROSTIZA, *Poesía y prosa*, éd. Miguel Capistrán et Jaime Labastida, coll. de Martha Gorostiza, Mexico, Siglo XXI, 2007

Lecture de *Muerte sin fin* par José Gorostiza, in *José Gorostiza, Voz del autor*, Voz viva de México, UNAM, 1999, 45 mn ; disponible aussi sur www.palabravirtual.com.

Traductions par José Gorostiza

GANTILLON, Simon, *Teatro Maya*, Mexico, Cvltvra, 1930, 101 p.

MAUROIS, André, *La conversación*, Mexico, Editorial La Razón, 1931, 81 p.

Autour de l'œuvre de José Gorostiza¹⁵⁵⁷

ALATORRE, Antonio, « Nada ocurre, poesía pura », in *Biblioteca de México*, n. 1, janv.-fév. 1991, p. 6-8.

BENÍTEZ AGUILAR, Ana María, « La búsqueda del conocimiento divino a través del intelecto. Correspondencias sorjuanescas y judeocristianas en *Muerte sin fin* », Mexico, Universidad Autónoma Metropolitana (Unidad Iztapalapa), 2004.

CANTÚ, Arturo, *En la red de cristal, edición y estudio de Muerte sin fin de José Gorostiza*, Mexico, UNAM, Colección Mascarón, n. 1, 1999.

-« El cordero Luis XV, gemebundo », *Letras Libres*, février 2002.

CAPISTRÁN, Miguel, « De José Gorostiza », *Revista de Bellas Artes*, vol. 8, Mexico, mars-avril, 1973.

¹⁵⁵⁷ Nous avons fait le choix d'inclure dans cette section les études qui concernent tant Gorostiza que Sor Juana, car notre étude correspond à un regard depuis la Modernité vers le Baroque.

- CUEVAS, Rafael, *Panorámica de las letras, Vol. III, Xavier Villaurrutia-José Gorostiza*, Mexico, Ediciones de la Revista de Bellas Artes, 1956.
- DAUSTER, Frank, *Ensayos sobre poesía mexicana, Asedio a los "Contemporáneos"*, Mexico, Ediciones de Andrea, 1963.
- DEBICKI, Andrew P., *La poesía de José Gorostiza*, Mexico, Ediciones de Andrea, 1962.
- DEHENNIN, Elsa, *Antithèse, oxymore et paradoxisme: approches rhétoriques de la poésie de José Gorostiza*, Belgique, Dider, 1973.
- ESCALANTE, Evodio, *José Gorostiza, Entre la redención y la catástrofe*, Mexico, Ediciones Casa Juan Pablos, Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, IMAC, UNAM, 2001.
- FERNÁNDEZ, Sergio, *Homenajes a Sor Juana, a López Velarde, a José Gorostiza*, Mexico, 2^e éd., SEP, Tentas Diana, oct. 1980 (1^e éd. SEP, 1972).
- FLORES, Ernesto, « José Rolón y Gorostiza », in *Artes, Letras, Ciencia : "25 años de Muerte sin fin"*, n. 137, supplément de *Ovaciones*, Mexico, 9 août 1964.
- GARZA CUADRÓN, Beatriz, « Claridad y complejidad en *Muerte sin fin* de José Gorostiza », in *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, juillet - décembre 1989, n. 148-149, p. 1129-1149.
- « Simetrías y correspondencias en *Muerte sin fin* », in : B. Mora Sánchez, M. Díaz Roig, Y. Jiménez Báez, *Deslindes Literarios*, Mexico, Colegio de México, 1977.
- GELPÍ, Juan, *Enunciación y dependencia en José Gorostiza, estudios de una máscara poética*, Mexico, UNAM, 1984.
- GODOY, Emma, « Muerte sin fin de José Gorostiza », in *Ábside*, XXIII, Mexico, 1959.
- GÓMEZ MONTERO, Vicente, *José Gorostiza, La palabra infinita* (recueil d'articles), présentation de Miguel Ángel Ruiz Magdónel, Mexico, Fondo Editorial Tierra Adentro 231, CNCA, 2001.
- GONZÁLEZ AKTORIES, Susana, *Muerte sin fin: Poema en fuga*, Mexico, JGH Editores, 1997.
- GONZÁLEZ GALVÁN, Humberto, *Poética Mortis – Conversación hermenéutico-filosófica con Muerte sin fin de José Gorostiza*, La Paz (México), Universidad Autónoma de Baja California, 2004.
- HERRERA, Tarcisio, « Muerte sin fin, un homenaje al Primero Sueño », in *Literatura Mexicana*, Instituto de Investigaciones Filológicas (UNAM), vol. XVI, n. 1, 2005.
- « José Gorostiza, a 70 años de Muerte sin fin » (documentaire), Mexico, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2009.
- José Gorostiza, La palabra infinita*, ensemble d'articles de Vicente GÓMEZ MONTERO, Rebeca Isabel GONZÁLEZ, Salvador OLGUÍN, Antonio CALERA-GOBET, Ervey CASTILLO

- ALCUDIA, Jeremías MARQUINES, Antonio MESTRE, présentation de Miguel Ángel RUIZ MAGDÓNEL, Mexico, Fondo Editorial Tierra Adentro, CNCA, 2001.
- JIMÉNEZ MORENO, Luis, *Práctica del saber en filósofos españoles*, Barcelona, Anthropos, 1991.
- MANSOUR, Mónica, « José Gorostiza y la Cábala », in J. Ruffinelli, *Nuevo texto crítico*, n. 3, Stanford University, année II, 1er semestre, 1989, p. 141-156.
- MONTEMAYOR, Carlos, *Tres Contemporáneos (Jorge Cuesta, José Gorostiza, Gilberto Owen)*, Mexico, UNAM, 1981.
- PACHECO, José Emilio, « Gorostiza y la paradoja y de Muerte sin fin », in *Diálogos*, n. 1, Mexico, 1965, p. 33-34.
- PAZ, Octavio, « Muerte sin fin », in : *México en la obra de Octavio Paz*, choix de Luis Mario Schneider, Mexico, Promexa Editores, 1979.
- PRADO GALÁN, Gilberto, « De Muerte sin fin al Primero Sueño », in : Sergio FERNÁNDEZ (coord.), *Los empeños. Ensayos en homenaje a Sor Juana Inés de la Cruz*, Mexico, UNAM, 1995.
- RAMÍREZ, Edelmira, « Muerte sin fin o el sueño de la vida », in *Los empeños*, n. 1, Mexico, 1981, p. 113-126.
- RUBÍN, Mordecai S., *Una poética moderna, Muerte sin fin de José Gorostiza, Análisis y comentario*, Mexico, UNAM, 1966.
- RUIZ ABREU, Álvaro (choix des articles et avant-propos), *Crítica sin fin, José Gorostiza y sus críticos*, Mexico, Sello Bermejo, CONACULTA, 2004.
- SCHMIDHUBER, Guillermo, « Apología dramática a José Gorostiza », *Latin American Theater Review*, printemps 1994, p. 71.
- SCHNEIDER, Luis Mario, « José Gorostiza escritor de teatro », *Revista de la Universidad*, XXI, 6 janvier 1971.
- SOLT, Mary Ellen, *Concrete poetry: A World View*, Indiana, Indiana University Press, 1968.
- STANTON, Antony, « Sor Juana entre los Contemporáneos », in : *Inventores de la tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna*, Mexico, El Colegio de México/FCE, 1998, pp. 63-89, réédité dans RUIZ ABREU, Álvaro (éd.), *Crítica sin fin, José Gorostiza y sus críticos*, Mexico, Sello Bermejo, CONACULTA, 2004, p. 279-307.
- TREJO SIRVENT, Marisa, RUIZ ABREU, José Luis (éd.), *Páramo de espejos. Vida y obra de José Gorostiza*, Tuxla Gutiérrez, Ed. Culturas en movimiento, 2010.
- Veinticinco años de Muerte sin fin*, artículos, *Artes, Letras, Ciencia*, n. 137, suplemento de *Ovaciones*, México, 9 août 1964.

WOLFSON, Gabriel, *Muerte sin fin: El duro deseo de durar*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2001.

XIRAU, Ramón, « Tres calas en la reflexión poética: Sor Juana, Gorostiza, Paz », in *Poetas de México y España*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1962, p. 124-147.

Publications des *Contemporáneos*

Antología de la poesía mexicana moderna, signée par Jorge Cuesta, Mexico, mai 1928.

Contemporáneos, Revista Mexicana de Cultura, 39 numéros en XI volumes, juin 1928-août 1931, Mexico.

CUESTA, Jorge, *Poesía y prosa* (4 volumes), éd. de Miguel Capistrán et Mario Schneider, UNAM, México 1994.

–*Poesía y crítica*, éd. de Luis Mario Schneider, CNCA, Mexico 1991

–*Poemas y ensayos*, 3 tomes, UNAM, Mexico 1964.

–*Sonetos*, ed. de Cristina Múgica, UNAM, Mexico 1987.

Blanca Estela DOMÍNGUEZ SOSA (éd), *Contemporáneos – Obra poética. Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen, José, Gorostiza, Salvador Novo, Jorge Cuesta*, Barcelone, DVD Ediciones, 2001.

Escala: Letras – Notas – Líneas, octobre 1930, Ediciones Wurlitzer (directeur : Celestino Gorostiza).

Examen, Revista Mensual de Literatura, 3 numéros, août, sept. et nov. 1932, Mexico ; dir. par Jorge Cuesta.

NOVO, Salvador, *Antología, 1925-1965*, éd. Antonio Castro Leal, Porrúa, Mexico 1966.

–*La vida en México en el período presidencial de Ávila Camacho*, Empresas Editoriales, Mexico 1965.

–*Viajes y ensayos*, FCE, Mexico 1996.

ORTIZ DE MONTELLANO, Bernardo, *La poesía indígena de México*, Talleres gráficos de la Nación, Mexico 1935.

–*Raíces del sueño* (anthologie), CNCA, México 1990.

–*Sueños*, Mexico, Contemporáneos, 1933.

OWEN, Gilberto, *Obras*, éd. de Josefina Procopio, Alí Chumacero, FCE, Mexico 1979.

-*De la poesía a la prosa en el mismo viaje*, Mexico, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990.

TORRES BODET, Jorge, *Margarita de Niebla*, Mexico, Cvltvra, 1927.

-*Tiempo de arena*, FCE, México, 1955.

- *Obras escogidas*, FCE, Mexico 1961.

Ulises, revista de curiosidad y crítica, 6 números, mayo de 1927 a febrero de 1928, México; in *Revistas Literarias Mexicanas Modernas, Ulises (1927-1928) – Escala (1930)*, edición facsimilar, FCE, México 1980.

VILLAUURUTIA, Xavier, *Obras*, FCE, Mexico 1953.

-*Nostalgia de la muerte* (1938), Premiá Editora, Puebla, 1984.

Critique autour des *Contemporáneos*

ALLAIGRE-DUNY, Annick, *L'écriture poétique de Jorge Cuesta : les sonnets*, Pau, Covedi-CDRLV, 1996.

BLANCO, José Joaquín, « La juventud de Contemporáneos », in *La paja en el ojo, ensayos de crítica*, Universidad Autónoma de Puebla, Puebla 1980, p. 53-123.

CAPISTRÁN, Miguel, *Los Contemporáneos por sí mismos*, CNCA, Mexico 1994.

FLORES ESQUIVEL, Enrique, *La imagen desollada. Una lectura del "Segundo Sueño" de Bernardo Ortiz de Montellano*, Mexico, FCE-UNAM, 2003.

FROSTER, Merlin H., *Los Contemporáneos, 1920-1932, perfil de un experimento vanguardista mexicano*, Ediciones de Andrea, Mexico, 1964.

KURZ, Andreas, « La importancia de la filosofía y la cultura alemanas en Contemporáneos », in : *Literatura mexicana*, vol. XIX, 2008, n. 1, p. 79.

MÉNARD, Béatrice, *Les "Contemporáneos" et le nationalisme culturel mexicain, 1920-1940*, Thèse, Dir. Charles Minguet, Nanterre (Paris X), 1993, Edition Lille, ANRT, 1944.

PANABIÈRE, Louis, *Itinerario de una disidencia. Jorge Cuesta (1903-1942)*, Mexico, FCE, 1983.

PAZ, Octavio, *Xavier Villaurrutia, en persona y en obra*, FCE, Mexico, 1978.

PELLICER, Carlos, *Obras: poesía*, éd. de Luis Mario Schneider, FCE, Mexico 1994.

RODRÍGUEZ, Fernando, « La poesía pura en México », *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 529/530, 1994.

SHERIDAN, Guillermo, *México en 1932: la polémica nacionalista*, FCE, Mexico, 1999.

–*Los contemporáneos ayer*, FCE, Mexico, 1985.

–« Los "Contemporáneos" y la generación del 27 », *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n° 5, 514/515, 1992.

SCHNEIDER, Luis Mario, *Fragua y gesta del teatro experimental en México (Teatro de Ulises, Escolares del Teatro, Teatro de Orientación)*, UNAM/Ediciones del Equilibrista, Mexico, 1995.

STANTON, Anthony, « Los contemporáneos y el debate en torno a la poesía pura », in OLEA, Rafael, STANTON, Anthony, *Los contemporáneos en el laberinto de la crítica*, El Colegio de México, Mexico, 1994.

Bibliographie de Sor Juana Inés de la Cruz

Œuvres de Sor Juana Inés de la Cruz

Neptuno alegórico, México, 1680.

Inundación castálida, Madrid, 1689 ; réédition (« corregida y mejorada por su autora ») sous le titre de *Poemas*, Madrid 1690 ; Barcelona, 1691 ; Zaragoza, 1962; Valencia, 1709 (1ère et 2ème éd.) ; Madrid, 1714 et 1725 (1ère et 2ème éd.).

Carta Athenagórica, Puebla, 1690.

Auto sacramental del Divino Narciso, México, 1690.

Segundo volumen de las Obras, Sevilla, 1692 (réédition, «añadido [...] por su autora»); Barcelone, 1693 (1ère, 2ème et 3ème éd.) ; sous le titre de *Obras poéticas*, Madrid, 1715 et 1725.

Fama y Obras póstumas, Madrid, 1700; Barcelona, 1701; Lisboa, 1701; Madrid, 1714 et 1725.

Il existe un fac-similé, préparée par Gabriela EGUÍA-LIS PONCE et édité par la Universidad Nacional Autónoma de México:

–*Inundación Castálida de la única poetisa, musa décima, Soror Juana Inés de la Cruz, Madrid, por Juan García Infanzón, Año de 1689*, présentation de Sergio FERNÁNDEZ,

Mexico, UNAM, 1995, dossier de cxxiii pages (exemplaire de la Biblioteca Nacional de México, Fondo Reservado).

–*Segundo volumen de la Obras de Soror Juana Inés de la Cruz, Año 1692, Con privilegio, En Sevilla, por TOMAS LOPEZ DE HARO*, présentation de Margo GLANTZ, Mexico, UNAM, 1995, dossier de cxcvi pages (exemplaire du Centro de Estudios de Historia de México, Codumex).

–*Fama y Obras Póstumas del Fénix de México, Décima Musa Poetisa americana, Sor Juana Inés de la Cruz, En Madrid, En la imprenta de Manuel Ruiz de Murga, Año de 1700*, présentation de Antonio ALATORRE, Mexico, UNAM, 1995, dossier de cix pages (exemplaire de la Biblioteca Nacional de México, Fondo Reservado).

Des éditions en fac-similé peuvent être consultées sur le site consacrée à Sor Juana dans la Biblioteca Virtual Cervantes, http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/sorjuana/.

**Édition de référence et de consultation courante,
préparée par Alfonso Méndez Plancarte
(édition, avant-propos et notes)**

Obras Completas I: Lírica personal, Mexico, FCE, 1951, lxvii-638.

Obras Completas II: Villancicos y letras sacras, Mexico, FCE, 1952, xxviii-550 p.

Obras Completas III: Autos y loas, Mexico, FCE, 1955, xcvi-739 p.

Obras Completas IV: Comedias, sainetes y prosa, Mexico, FCE, 1957 (cette édition, le père Méndez Plancarte étant décédé, fut achevée par son collaborateur, Alberto G. Salceda).

Obras completas, avant-propos Francisco Monterde, Mexico, Porrúa, collection « Sepan Cuantos... », (cette édition reprend celle du FCE en un volume et sans les notes), 12e éd. 2001, 941 p. (1ère éd. : Porrúa, 1969).

Autres éditions modernes de l'œuvre de Sor Juana Inés de la Cruz

Poesías escogidas, « selección y prólogo de Manuel Toussaint », Mexico, Cvltvra [sic], 1916.

Poemas inéditos, desconocidos o muy raros de Soror Juana Inés de la Cruz, la Décima Musa, « descubiertos y recopilados por Manuel Toussaint », Mexico, Manuel León Sánchez, 1926.

« Primero Sueño », éd. par Ermilo ABREU GÓMEZ, in *Contemporáneos*, Mexico, juin-août 1928, p. 272-313.

Sonetos, éd. et notes de Xavier Villaurrutia, Mexico, Editorial La Razón, 1931.

Sonetos y endechas, Mexico, Editorial Libros de México, 1976.

Obras selectas, éd. de Georgina Sabat Rivers et d'Elías Rivers, Madrid, Clásicos Noguer, 1976.

Florilegio, introd. de Elías Trabulse, Mexico, Promexa, 1979.

Inundación Castálida, éd., notes et avant-propos de Georgina Sabat-Rivers, Madrid, Cátedra, 1982.

Obras selectas, éd. de Margo Glantz, chronologie et bibliographie de María Dolores Bravo Arriaga, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1994, 2 volumes.

Enigmas ofrecidos a la Casa del Placer, éd. de Antonio Alatorre, Mexico, El Colegio de México, 1994, xxiii + 80 p. Cet ouvrage reprend, accompagnés d'un commentaire, les vers inédits de Sor Juana édités par MARTÍNEZ LÓPEZ, Enrique, dans « Sor Juana Inés de la Cruz en Portugal: un desconocido homenaje y versos anónimos », in : *Revista de Literatura*, XXXIII (65-66) 1968, p. 53-84.

Œuvre attribuée à Sor Juana

El Oráculo de los Preguntones, atribuido a sor Juana Inés de la Cruz, éd. et introduction de José Pascual Buxó, Ediciones del Equilibrista, UNAM, 1991.

«Primero sueño», éd. Ermilo Abréu Gómez, in *Contemporáneos*, 1928.

Die Welt im Traum, éd. et version en allemand de Karl Vossler, avec introduction et notes, Berlin, 1941 ; 2ème éd., Karlsruhe, 1946.

El sueño, éd., version en prose, introduction et notes d'Alfonso Méndez Plancarte, Mexico, UNAM, 1951.

Primero sueño, ed. G. Moldenhauer et J. C. Merlo ; introduction traduite de Vossler et de Pfandl ; notes de Vossler, légèrement augmentées, Buenos Aires, 1953.

Il primo sogno, éd. G. Bellini, version en prose en italien, Milan, 1954.

Autour de *Primero sueño* et de Sor Juana Inés de la Cruz

ABREU GÓMEZ, Ermilo, « El Primero Sueño de Sor Juana », in *Contemporáneos*, Mexico, sept.-déc. 1928, p. 46-54.

– *Iconografía de Sor Juana Inés de la Cruz*, Mexico, Publicaciones del Museo Nacional de México, 1934.

– *Clásicos, románticos, modernos*, Mexico, Ediciones Botas, 1934.

– *Semblanza de Sor Juana*, Mexico, Letras de México, 1938.

– *La ruta de Sor Juana*, Mexico, Editorial DAPP, 1938.

ALATORRE, Antonio, « Para leer la fama y obras póstumas de Sor Juana Inés de la Cruz », in : *NRFH*, XXIX, 1980.

ÁLVAREZ LUGO DE USODEMAR, Pedro (1628-1706), *Ilustración al sueño de la décima musa mexicana*, in SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, *Para leer “Primero Sueño” de Sor Juana Inés de la Cruz*, Mexico, FCE, 1991.

ARROYO, Anita, *Razón y pasión de Sor Juana*, avant-propos de Francisco Monterde, Mexico, Porrúa, 1952.

ARROYO HIDALGO, Susana, *El Primero Sueño de Sor Juana – Estudio Semántico y retórico*, Mexico, UNAM, 1993.

ASPIDÉ, Virginia, « La filosofía de Sor Juana Inés de la Cruz: cinco navegaciones filosóficas en el Primero Sueño y una propuesta heterodoxa », Argentine, Universidad de Cuyo, 2009.

- BEAUPIED, Aída, *Narciso hermético: Sor Juana Inés de la Cruz y Lezama Lima*, Liverpool, Liverpool University Press, 1997.
- BELLINI, Giuseppe, *L'opera letteraria di Sor Juana Inés de la Cruz*, Milan, Instituto Editoriale Cisalpino, 1964.
- BÉNASSY-BERLING, Marie-Cécile, *Humanisme et religion chez Sor Juana Inés de la Cruz* (thèse), Lille, Université de Lille 3, 1984.
- Humanismo y religión en Sor Juana de la Cruz*, Mexico, UNAM, 1983.
- « Hipótesis sobre la “conversión” final de Sor Juana Inés de la Cruz », Mexico, *Revista de la Universidad de México*, vol. XXX, n. 3, 1975, p. 21-24.
- BEUCHOT, Mauricio, « Ideas tomadas de la filosofía escolástica en algunos poemas de Sor Juana », dans *Sor Juana y su mundo, memorias del congreso internacional*, coordiné par Beatriz LÓPEZ-PORTILLO, Mexico, Universidad del Claustro de Sor Juana/FCE/UNESCO, 1998.
- Sor Juana, una filosofía barroca*, Mexico, Universidad Autónoma del Estado de México, 1999.
- CARILLA, Emilio, « Sor Juana: Ciencia y Poesía (sobre *Primero Sueño*) », in CARILLA, Emilio, *El barroco literario hispánico*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1969.
- CHÁVEZ, Ezequiel A., *Ensayo de psicología de Sor Juana Inés de la Cruz y de estimación del sentido de su obra y de su vida para la historia de la cultura y de la formación de México*, Mexico, Asociación Civil Ezequiel A. Chávez, 1970, 559 p. (1ère éd. Casa Editorial Araluze, Barcelone, 1931).
- Sor Juana Inés de la Cruz: su misticismo y su vocación filosófica y literaria*, Mexico, 1968.
- COMBE, Dominique, « Le poème philosophique ou « l'hérésie de l'enseignement » », in : Lucie Bourassa (dir.), *Études françaises*, « Poésie, enseignement, société », vol. 41, n. 3, 2005.
- CUNNINGHAM, Gilbert F., *Sor Juana's Sueño-A Fragment in English Verse*, The Johns Hopkins University Press, 1968.
- DÍEZ-CANEDO, Enrique, « Perfil de Sor Juana », in *Letras de América*, Mexico, 1944.
- DOUMET, Christian, *La déraison poétique des philosophes*, France, Éditions Stock, 2010
- DURÁN, Manuel, « Hermetics traditions in Sor Juana's *Primero Sueño* », *University of Dayton Review*, vol. 16, n. 2, printemps 1983, p. 107-113.
- FRANCO, Lourdes (choix des articles), *Testimonio de claustro*, Mexico, UNAM, 1995.
- GAOS, José, « El sueño de un sueño », in : *Historia Mexicana*, Mexico, El Colegio de México, n. 7, t. X, n° 1 juillet-sept. 1960, p. 54-71.

- GATES, Eunice Joiner, « Reminiscences of Góngora in the works of Sor Juana Inés de la Cruz », *PMLA (Modern Language Association)*, n. 54, 1939, p. 1041-1058.
- GLANTZ, Margo, *Sor Juana Inés de la Cruz: ¿Hagiografía o autobiografía?*, Mexico, Grijalbo-UNAM, 1995.
- Sor Juana Inés de la Cruz : la comparación y la hipérbole*, Mexico, CONACULTA, 1999.
- Sor Juana Inés de la Cruz: saberes y placeres*, Toluca, Gobierno del Estado de México, 1996.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, *Sor Juana Inés de la Cruz*, Buenos Aires, 1931.
- HERRERA ZAPIÉN, Tarcisio, « De Abreu Gómez a Méndez Plancarte: entre fantasmas barrocos y ausencias latinas », in Sandra LORENZANO (éd.), *Aproximaciones a Sor Juana*, Mexico, Universidad del Claustro de Sor Juana, 2006.
- JIMÉNEZ DEL CAMPO, Paloma, « Sor Juana: modelo de apropiación crítica », in : *Les modèles et leur circulation en Amérique latine*, 1ère série, América, Cahiers du CRICCAL n. 33, Sorbonne-Nouvelle, 2004.
- JIMÉNEZ RUEDA, Julio, *Santa Teresa y Sor Juana, un paralelo imposible*, Mexico, 1943.
- LÓPEZ CÁMARA, Francisco, « El cartesianismo en Sor Juana y Sigüenza y Góngora », Mexico, *Filosofía y Letras*, n. 39, 1950, p. 107-131.
- LÓPEZ PORTILLO, Carmen Beatriz (coord.), *Sor Juana y su mundo, Memorias del Congreso Internacional*, Mexico, Universidad del Claustro de Sor Juana, FCE, Unesco, 1995.
- LÓPEZ-PORTILLO, Margarita, *Estampas de Juana Inés de la Cruz, México*, Bruguera Mexicana de Ediciones, 1979.
- LUISELLI, Alessandra, *El Sueño Manierista de Sor Juana Inés de la Cruz*, Mexico, UAEM, 1993.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, « Sor Juana Inés de la Cruz », in : *Historia de la poesía hispanoamericana desde sus orígenes hasta 1892*, Madrid, 1911.
- MOLDENHAUER, « Observaciones críticas para una edición definitiva del Sueño [...] », *Boletín del Instituto de Filología*, Chile, VIII, 1954-55, p. 293-306.
- MORAÑA, Mabel, « Poder, raza y lengua: la construcción étnica del Otro en los villancicos de Sor Juana », in : *Colonial Latin American Review*, v. 4, Issue 2, 1995, p. 139-154.
- NERVO, Amado, *Juana de Asbaje*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1920.
- PASCUAL BUXÓ, José, *Sor Juana Inés de la Cruz: amor y conocimiento*, Mexico, UNAM, 1996.
- « Alfonso Reyes: de Góngora a Sor Juana », in : Pol POPOVIC, Fidel CHÁVEZ (coord.), *Alfonso Reyes, perspectivas críticas*, Mexico, Plaza Valdés, 2004.
- PAZ, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, Barcelona, Seix Barral, 1982.

- PERELMUTER PÉREZ, Rosa, *Noche intelectual: la oscuridad idiomática en el “Primero Sueño”*, Mexico, UNAM, 1982.
- Los límites de la femineidad en Sor Juana: estrategias retóricas y recepción literaria*, Universidad de Navarra – Iberoamericana – Vervuert, 2004.
- PÉREZ AMADOR ADAM, Alberto, *Nueva edición, estudio filológico y comento de Primero Sueño de Sor Juana Inés de la Cruz*, Frankfurt-Madrid, Ediciones Iberoamericana, 1996.
- PÉREZ RINCÓN, Héctor, « Tántalos, los deseos ayunos en el CCLXXX aniversario luctuoso de la Divina Lysi », in : *Istor, Revista de Historia Internacional*, année III, n. 11, hiver 2002.
- PFANDL, Ludwig, *Die zehnte Muse von México, Juana Inés de la Cruz. Ihr Leben. Ihre Dichtung. Ihre Psyche*, Munich, Hermann Rinn, 1946.
- Sor Juana Inés de la Cruz, la décima musa de México, su vida, su poesía, su psique*, trad. Juan Antonio Ortega y Medina, Mexico, UNAM, 1963.
- PINSON, Jean-Claude, *Sentimentale et naïve, Nouveaux essais sur la poésie contemporaine*, France, Champ Vallon, 2002.
- PIZARRO-DE TRENQUALYE, Jean-Paul, « La mémoire et le « Sueño » de Sor Juana Inés de la Cruz », in : Nicole FOURTANÉ, Michèle GUIRAUD (dir.), *Les réélaborations de la mémoire dans le monde luso-hispanophone*, vol. II, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2009.
- POOT HERRERA, Sara (éd.), *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando, Homenaje Internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*, Mexico, El Colegio de México, 1993.
- Los guardaditos de Sor Juana*, Mexico, UNAM, 1999.
- Por amor a las letras: Sor Juana Inés de la Cruz (Actas congreso de Venecia, 26-27 enero 1996)*, Roma, Bulzoni Editore, 1996.
- PUCCINI, Dario, *Una mujer en soledad: Sor Juana Inés de la Cruz*, Mexico, FCE, 1997.
- RAMÍREZ ESPAÑA, Guillermo (introduction et notes), *La familia de Sor Juana Inés de la Cruz: documentos inéditos*, avant-propos de MENÉNDEZ PLANCARTE, Alfonso, Mexico, Imprenta Universitaria, 1947.
- RICARD, Robert, « Reflexiones sobre “El sueño” de Sor Juana Inés de la Cruz », Mexico, *Revista de la Universidad de México*, vol. XXX, n. 4, dic. 1975/enero 1976 (n. 5).
- Une poétesse mexicaine du XVIIe siècle: Sor Juana Inés de la Cruz*, Paris, Centre de Documentation Universitaire, 1954.
- RIVAS, Víctor Gerardo, *Voluntad de Ser (Sor Juana Inés de la Cruz)*, Mexico, UNAM, 1995.

- SABAT DE RIVERS, Georgina, *El "Sueño" de Sor Juana Inés de la Cruz, Tradiciones literarias y originalidad*, Londres, Tamessis Books Limited, 1977. Disponible en format numérique sur la page d'auteur de Sor Juana de la Biblioteca Virtual Cervantes (<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/83472519422398030260902/index.htm>).
- SALAZAR MALLÉN, Rubén, *Apuntes para una biografía de Sor Juana Inés de la Cruz*, México, UNAM, 1978.
- SORIANO VALLÈS, Alejandro, *El primero sueño de Sor Juana Inés de la Cruz. Bases tomistas*, Mexico, UNAM, 2008.
- La invertida escala de Jacob: Filosofía y teología en el Sueño de Sor Juana Inés de la Cruz*, Instituto Mexiquense de Cultura, « Premio Nacional de Ensayo Sor Juana Inés de la Cruz 1995 », Toluca, 1996.
- VILLAUURUTIA, Xavier, « Juana Inés de la Cruz », *Universidad Michoacana*, n. 28, mars-avril 1952.
- VOSSLER, Karl, « La décima musa de México, Sor Juana Inés de la Cruz », trad. Pedro Henríquez Ureña, in *Escritores y poetas de España*, Buenos Aires, Colección Austral, t. 771, 1947.
- XIRAU, Ramón, *Genio y figura de Sor Juana Inés de la Cruz*, Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1976.

Travaux bibliographiques autour de Sor Juana Inés de la Cruz

- ABRÉU GÓMEZ, Ermilo, *Sor Juana Inés de la Cruz, bibliografía y biblioteca*, Mexico, Monografía Bibliográfica Mexicana, 1934 (n. 29).
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, "En pro de la edición definitiva de sor Juana", *Revista México*, Mexico, n. 2, 1914.
- « Bibliografía de Sor Juana », *Revue Hispanique*, XL, 1917, p. 161-214.
- MONTES DE OCA NAVAS, Elvia, *Sor Juana Inés de la Cruz: Bibliohemerografía*, Toluca, Intituto Mexiquense de Cultura, 2002.
- SABAT DE RIVERS, Georgina, « Nota bibliográfica sobre Sor Juana Inés de la Cruz: son tres las ediciones de Barcelona, 1693 », *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Mexico, 1975, p. 391-401.
- SCHONS, Dorothy, *Some Bibliographical Notes on Sor Juana Inés de la Cruz*, Austin Texas, 1925.
- Bibliografía de Sor Juana Inés de la Cruz*, Mexico, 1927.

WISSMER, Jean-Michel, *Las sombras de lo fingido – Sacrificio y simulacro en Sor Juana Inés de la Cruz*, avant-propos de Elías Trabulse, Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura, 2001.

Auteurs de la Nouvelle Espagne

Arco y certamen de la poesía mexicana colonial (siglo XVII), Xalapa, éd. et introduction de José Pascual Buxó, Universidad Veracruzana, 1959.

BOCANEGRA, Mattias de, *Canción famosa, por el MR padre Mattias de Bocanegra, de la Sagrada Compañía de Jesús*, Mexico, 3^e réimpression, 1759.

CASAS, Bartolomé de las, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, Madrid, Sarpe, 1986.

Flores de baria poesía, éd. moderne et introduction de Margarita PEÑA, Mexico, UNAM, 1980, 549 p. (à partir d'un manuscrit de la Nouvelle Espagne de 1577).

LANDÍVAR, Rafael, *Géorgicas mexicanas*, Mexico, Secretaría de Educación Pública, 1925.

-*Rusticatio Mexicana*, Guatemala, Editorial Artemis Edinter, 1996.

PALAFOX Y MENDOZA, Juan de, *Poesías espirituales, antología*, Mexico, UNAM, 1995.

–“Habla a los cielos y a los hombres mira”, *los sonetos de Juan de Palafox y Mendoza*, étude de José Pascual Buxó, Mexico, UNAM, 2000.

–*Manual de estados y profesiones de la naturaleza del indio*, fac-similé, México, UNAM, Porrúa, 1986.

–*El libro de las virtudes del indio*, México, Secretaría de Educación Pública, 1950.

Poetas Novohispanos – Primer Siglo (1521-1621), étude et anthologie par Alfonso MÉNDEZ PLANCARTE, Mexico, UNAM, 1991 (1^{ère} éd. UNAM, 1942).

Poetas Novohispanos (Segundo Siglo) (1621-1721) I, étude et anthologie par Alfonso MÉNDEZ PLANCARTE, Mexico, UNAM, 1995 (1^{ère} éd. UNAM, 1945).

Poetas Novohispanos (1621-1721) Parte Segunda, étude et anthologie par Alfonso MÉNDEZ PLANCARTE, Mexico, UNAM, 1945.

RUIZ DE ALARCÓN, Juan, *Comedias de Juan Ruiz de Alarcón*, « Colección hecha e ilustrada por Don Juan Eugenio Hartzenbusch », Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, Atlas, 1946.

-*Los favores del mundo*, Barcelonne, Linkgua, 2008, p. 96.

SANDOVAL Y ZAPATA, Luis de, *Obras*, étude et éd. de José Pascual Buxó, Mexico, FCE, 1986.

San Juan de la Cruz : pensamiento y poesía ; ponencias leídas en la mesa redonda sobre San Juan de la Cruz, celebrada el 24 de septiembre de 1990 en la ciudad de México ; seguidas de

“*San Juan de la Cruz en México*”, de Alfonso Méndez Plancarte, México, Universidad Iberoamericana, 24 septembre 1990.

SIGÜENZA Y GÓNGORA, Carlos de, *Obras*, biographie par Francisco Pérez de Salazar, Mexico, Sociedad de Bibliófilos Mexicanos, 1928.

–*Libra astronómica y filosófica*, présentation de José Gaos, éd. de Bernabé Navarro, Mexico, UNAM, 1959.

–*Poemas*, réunis par Irving A. Leonard, étude par Ermilo Abreu Gómez, Mexico, Editorial Galo Sáez, 1931.

–*Paraíso occidental*, avant-propos de Margarita Peña, Mexico, CNCA, 1995.

–*Teatro de virtudes políticas*, Mexico, UNAM, 1986.

–*Relaciones históricas*, Mexico, UNAM, 1992.

Œuvres modernes autour de la Nouvelle Espagne et le Baroque

ABREU GÓMEZ, Ermilo, *Ruiz de Alarcón*, Mexico, Ediciones Botas, 1939.

CARILLA, Emilio, « Literatura barroca y ámbito colonial », *Thesaurus*, Tome XXIV, n. 3, 1969, p. 422.

CERTEAU, Michel de, *La fábula mística: siglos XVI-XVII*, Mexico, Universidad Iberoamericana, 2004.

DIEGO, Gerardo, « Balance del gongorismo », in : *La Gaceta Literaria*, Madrid, n. 11, 1927, p. 2-4.

–« Góngora en la Academia », in : *Boletín de la Real Academia Española*, Vol. XLI, n. CLXIV, 1961, p. 425-433.

–« Góngora, 1927. A Rafael Alberti », *Verso y Prosa*, n° 2, 1927.

–« Góngora y la poesía moderna española », in : *Revista de Occidente*, N° 178, 1996, p. 65-83.

–*La estela de Góngora*, Santander, Universidad de Cantabria, 2003.

GARCÍA AGUILAR, Ignacio (éditeur), *La poesía del Barroco tardío, Tras el canon*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2009.

HERNÁNDEZ, María Teresa, « La teoría literaria del conceptismo en Baltasar Gracián », *E.L.U.A.*, n. 3, 1985-1986, p. 7-46

- HERRERA, Arnulfo, « Dos apuntes sobre el influjo de Quevedo en los autores novohispanos », *La Perinola : revista de investigación quevediana*, n. 7 (2003) p. 209-240.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, « Barroco de Indias », in : *La Nación*, de Buenos Aires, 23 juin 1940.
- « Don Juan Ruiz de Alarcón », in : *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, Buenos Aires, Raigal, 1952, p. 91-113.
- LEONARD, Irving A., *Don Carlos de Sigüenza y Góngora, A Mexican Savant of the Seventeenth Century*, Berkeley, University of California Press, 1929.
- MAZA, Francisco de la, *La ciudad de México en el siglo XVII*, Mexico, Letras Mexicanas, FCE, SEP, 1985 (1ère éd. : Presencia de México, 1968).
- OSORIO ROMERO, Ignacio, *La luz imaginaria. Epistolario de Anastasio Kircher con los novohispanos*, Mexico, UNAM, 1993.
- PASCUAL BUXÓ, José, *Bernardo de Balbuena: el arte como artificio*, Veracruz, Editorial del Instituto Veracruzano de Cultura, 1998.
- El resplandor intelectual de las imágenes: estudios de emblemática y literatura novohispana*, avant-propos de Octavio Castro López, Mexico, UNAM, 2002.
- Muerte y desengaño en la poesía novohispana (Siglos XVI-XVII)*, Mexico, UNAM, 1975.
- Góngora en la poesía Novohispana*, Mexico, UNAM.
- PASCUAL BUXÓ, José (éditeur), *Permanencia y destino de la literatura Novohispana* (n. 24 de la série Estudios de Cultura Literaria Novohispana), Mexico, UNAM, 2006.
- PÉREZ SALAZAR, Francisco, « Los concursos literarios en la Nueva España y el Triunfo Parténico », *Revista de Literatura Mexicana*, México, t. I, 1940.
- QUINTANA, José Miguel, *La astrología en la Nueva España en el siglo XVII, de Enrico Martínez a Sigüenza y Góngora*, Mexico, Bibliófilos Mexicanos, 1969.
- REYES, Alfonso, *Cuestiones gongorinas*, Mexico, 1927.
- Letras de la Nueva España*, Mexico, SEP, 1946.
- Obras Completas*, t. XII, Mexico, FCE, 1997.
- ROBLES, Antonio de, *Diario de sucesos notables (1655-1703)*, 3 vol., éd. de Antonio Castro Leal, Mexico, Porrúa, 1972.
- ROBLES, Mireya, « Antirrealismo en la poesía de Góngora », *Thesaurus*, t. XXXI, n. 2, 1976, p. 281.
- ROJAS GARCIDUEÑAS, José (éditeur), *Autos y coloquios del siglo XVI*, Mexico, UNAM, 1972.

- ROJAS GARCIDUEÑAS, José, *Don Carlos de Sigüenza y Góngora: erudito barroco*, México, Ediciones Xóchitl, 1945.
- ROSS, Kathleen, *The baroque narrative of Carlos de Sigüenza y Góngora: A new world paradise*, Cambridge, Cambridge University, 1993.
- SCHONS, Dorothy, « Apuntes y documentos nuevos para la biografía de Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza », *Boletín de la Real Academia Española de la Historia*, Madrid, vol. xcv, no. 3, 1929.
- TOUSSAINT, Manuel, *Compendio bibliográfico del Triunfo Parténico*, México, 1941.
- TOVAR DE TERESA, Guillermo, *Bibliografía novohispana de arte. 1a parte, Impresos mexicanos relativos al arte de los siglos XVI y XVII*, avant-propos de José Pascual Buxó, Mexico, FCE, 1988.

Bibliographie de la silve

- ALONSO, Dámaso, « Góngora y la literatura contemporánea », in : *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1970.
- ARTZ, Lía: « Estacio y Quevedo nuevamente: el Idilio 385 del Parnaso Español », disponible sur la Biblioteca Virtual Cervantes.
- ASENSIO, Eugenio: « Un Quevedo incógnito: las “silvas” », *Edad de Oro*, 2, 1983, p. 13-48.
 –*De Fray Luis de León a Quevedo y otros estudios sobre retórica, poética y humanismo*, préface de Luisa LÓPEZ GRIGERA, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2005.
- BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*, 2^{ème} éd., Mexico, Porrúa, 1988.
- CANDELAS, Manuel Ángel, *Las silvas de Quevedo*, Vigo, Universidad de Vigo, 1997.
- CROSBY, James O. y Schwartz Lerner, Lía: « La silva El sueño de Quevedo: génesis y revisiones », *Bulletin of Hispanic Studies*, 63, 1986, p. 111-126.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J., *Diccionario de métrica española*, 1999, Alianza Editorial, Madrid.
- EGAN, Linda, « Juana Inés: bajo “la perfección del arte” », *Literatura Mexicana*, Vol. II, n.2, 1991, Mexico, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, p. 311.
- EGIDO, Aurora, « La silva andaluza del Barroco (con un excursus sobre Estacio y las obrecillas de Fray Luis) » in *Silva de Andalucía (Estudios sobre poesía barroca)*, Málaga, Diputación Provincial, 1990.

- ELWER, W. Th., *Versificazione italiana dalle origini al giorni nostri*, Florence, Felice le Monnier, 1973.
- GARCÍA LORCA, Federico, *Granada, paraíso cerrado: y otras páginas granadinas*, éd. Enrique Martínez López, Granada, M. Sánchez, 1989.
- GATES, Eunice Joiner, « Reminiscences of Góngora in the Works of Sor Juana Inés de la Cruz », *PMLA*, 54, 1939, p. 1041-1058.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, *La versificación española irregular*, Madrid, Revista de Filología española, 1933.
- HERRERA, Arnulfo, « Dos apuntes sobre el influjo de Quevedo en los autores novohispanos », *La Perinola : revista de investigación quevediana*, n. 7 (2003) p. 209-240. Article disponible aussi sur la Biblioteca Virtual Cervantes.
- HYTIER, Jean, *Les techniques modernes du vers français*, Paris, PUF, 1923.
- JAIMES FREYRE, Ricardo, *Poemas. Leyes de versificación castellana [1912]*, Mexico, Aguilar, 1974.
- JAURALDE, Pablo, « Selva de silvas », *Manuscr. Cao*, IV (1991), p. 249-260.
- KALLENDORF, Hilaire, KALLENDORF, Craig, « Conversations with the dead : Quevedo and Statius, Annotation and Imitation », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LXIII, 2000, p. 131-168.
- LÓPEZ BUENO, Begoña (coord.), *La silva. I Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro (Sevilla-Córdoba, 26-29 de noviembre de 1990)*, Séville-Cordoue, Grupo PASO/ Universidad de Sevilla/Universidad de Córdoba, 1991.
- La oda*, Sevilla, Universidad, 1993.
- LY, Nadine, « Las Soledades: “Esta poesía inútil...” », *Criticón*, 30, 1985, p. 7-42.
- « Glossaire » à l'*Anthologie bilingue de la poésie espagnole*, dir. Nadine LY, Paris, Gallimard (coll. La Pléiade), 1995, p. 1305.
- MENICHETTI, Aldo, *Metrica italiana, Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padoue, Editrice Antenore, 1993.
- MONIER, Henri, *Le Rythme du vers libre symbliste – étudié chez Verhaeren, Henri de Régnier et Viélé-Griffin – et ses relations avec le sens*, 3 vol., 1ère éd. 1943-1944, 2^{ème} éd. corrigée et augmentée, Genève, Slatkine Reprints, 1977.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Métrica española*, New York, Las Americas Publishing Company, 1966.

- OLIVARES ZORRILLA, Rocío (Universidad del Claustro de Sor Juana / U.N.A.M.), « El enigma emblemático de El sueño, de Sor Juana Inés de la Cruz », <http://www.ucm.es/info/especulo/numero28/sorjuana.html>.
- « El libro metágrafo de Alejo de Venegas y el Sueño de Sor Juana: la lectura del universo », BVC, p. 5 (1^{ère} éd. : *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, printemps, année/vol. XXII, n. 076, México, UNAM, p. 89-112.
- PARAÍSO, Isabel, *El verso libre hispánico, Orígenes y corrientes*, prol. Rafael LAPESA, Madrid, GREDOS, 1985.
- La métrica española en su contexto románico*, Madrid, Arco Libros, 2000.
- PASCUAL BUXÓ, José, *Ungaretti y Góngora (ensayo de literatura comparada)*, UNAM, 1985 (première éd. 1978).
- *Sor Juana Inés de la Cruz: Amor y conocimiento*, Mexico, UNAM, 1996, p. 251-288.
- RAMAJO CAÑO, Antonio, « Notas sobre la recepción del Poliziano latino en España: una «monodia» del catedrático salmantino Blas López », in *Criticón*, n. 55, 1992, p. 41-55.
- RIVERS, Elías L., « “Soledad” de Góngora y “Sueño” de Sor Juana », *Salina*, n. 10, novembre 1996, p. 69-75, et disponible aussi sur la Bibliote Virtual Cervantes.
- « La problemática silva española », *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVI, n. 1, 1988, p. 249-260.
- RIOJA, Francisco de, *Versos*, éd. Gaetano CHIAPPINI, Florence, D'Anna, 1975.
- Poesía*, éd. Begoña LÓPEZ BUENO, Madrid, Cátedra, 1984.
- ROCHA DE SINGLES, María Carmen, *Francisco de Quevedo, Cinco silvas*, Salamanca, Ediciones Universidad, 1990.
- SALAZAR Y TORRES, Agustín de, *Cythara de Apolo*, 1681.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, *Silva gongorina*, Madrid, Cátedra, 1993.
- Para leer «Primero Sueño» de Sor Juana Inés de la Cruz*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1991.
- SOTO DE ROJAS, Pedro, *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos. Los fragmentos de Adonis*, éd. Aurora Egido, Madrid, Cátedra, 1981.
- VOSSLER, Karl, *La soledad en la poesía española*, Madrid, Revista de Occidente, 1941.

Bibliographie générale

- ABREU GÓMEZ, Ermilo, *San Francisco*, Cvltvra, Mexico 1954.
- AGUSTÍN JESÚS MARÍA, Fray, *Vida y muerte de la venerable madre Luisa Magdalena de Jesús, religiosa carmelita descalza, en el convento de San Joseph de Malagón, y en el siglo, Doña Luisa Manrique de Lara, Excelentissima Condesa de Paredes, Aya de la Christianissima Reyna, que fue de Francia, Doña María Theresa de Austria, y Borbòn. Obra Posthuma*, Madrid, « Por Antonio Gonçalez de Reyes », 1705.
- ALBERT, Jean-Pierre, « L'écriture des mystiques : affirmation ou effacement du sujet ? », in : IUSO, Anna (coord), *Scritture di donne, uno sguardo europeo*, Arezzo, Protagon Editori Toscani, 1999.
- ALEXANDRIAN, Sarene, *Le surréalisme et le rêve*, Paris, Gallimard, 1974.
- ALONSO, Dámaso, « Góngora y Gerardo Diego: versos despeñados », *Verbo*, n° 19-20, 1950.
- ÁLVAREZ DE LUGO, Pedro, *Primera y Segunda parte de las vigilijs del sueño, representadas en las tablas de la noche, y dispuestas con varias flores del ingenio*, Pablo de Val, Madrid 1664.
- ARISTOTE, *Psychologie d'Aristote - Opuscules*, trad. Jules Bathélémy Saint-Hilaire, Paris, Dumont, « À l'Institut », 1847.
- ARTAUD, Antonin, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1972
- AZORÍN, *Clásicos y Modernos*, Madrid, Renacimiento, 1913.
- BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière* [1942], Librairie José Corti, 2005.
- BACHILLER, Rafael, *De Galileo a los telescopios espaciales*, Madrid, Catálogo General de Publicaciones Oficiales, 2009.
- BASTIDE, Roger, *Les Amériques noires*, Paris, Payot, 1967.
- BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, Paris, Calmann Lévy, 1885
- Les fleurs du mal et autres poèmes*, Paris, GF-Flammarion, 1964.
- Les paradis artificiels, Le spleen de Paris*, Paris, Booking International, 1995.
- BÉGUIN, Albert, *L'Âme romantique et le rêve*, Paris, Cahiers du Sud, 1937.
- BÉHAR, Henri, CARASSOU, Michel, *Le Surréalisme*, Paris, Librairie générale française, 1984.

- BERGSON, Henri, *L'Énergie spirituelle*, Paris, PUF, 1919.
- Bible de Jérusalem*, Paris, Cerf, 2000.
- BLAKE, William, « El matrimonio del Cielo y del Infierno », trad. Xavier VILLAUERRUTIA, in : *Contemporáneos*, Mexico, t. II, sept.-déc. 1929, p. 213-243.
- BLANCO, José Joaquín, *Crónica de la poesía mexicana*, Editorial Kantún, México 1981.
- BODINI, Vittorio, « El redescubrimiento de Góngora », in : *Los poetas surrealistas españoles*, trad. Carlos Manzano, Barcelone, 1971.
- BRÉHIER, Émile, *Histoire de la philosophie*, Paris, éd. numérique préparée par Pierre Palpant, 2005 (édition originale : Paris, Librairie Félix Alcan, 1928).
- BREMOND, Henri, *La poésie pure*, Paris, 1926.
- CADALSO, José, *Cartas marruecas. Noches lúgubres*, éd. par Joaquín Arce, Madrid, Cátedra, 1997.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Life is a dream/La vida es sueño*, La Habana, Ediciones “1616”, 1942.
- CARBALLO, Emmanuel, *Protagonistas de la literatura mexicana*, Mexico, Ed. del Ermitaño-SEP, 1986.
- CARRILLA, Emilio, « Rubén Darío y Góngora », *Estudios sobre Rubén Darío*, Mexico, FCE, 1968.
- CELLARIUS, Christophorus, *Historia Medii Aevi a temporibus Constanini Magni ad Constaninopolim a Turcis captam deducta*, Jena, 1688.
- CERNUDA, Luis, *Antología*, Madrid, Cátedra, 2002.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Cátedra, 1998.
- CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'outre-tombe*, t. 4, Paris, Penaud Frères, 1848.
- CHENET-FAUGERAS, Françoise, « L'invention du paysage urbain », in : *Romantisme*, vol. 24, n. 83, 1994, p. 28.
- CHIRINOS, Eduardo, *La morada del silencio*, Lima, FCE, 1998, p. 19.
- CHUECA, Fernando, *Breve historia del urbanismo*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.
- CICERON, *Tusculanes*, éd. Gustave Fohlen, trad. Jules Humbert, Paris, Les Belles Lettres, C.U.F., 1960.
- El sueño de Escipión*, trad. René Acuña, Mexico, UNAM, 1989.
- COCTEAU, Jean, *Œuvres complètes de Jean Cocteau: Orphée. Oedipe Roi. Antigone, La machine infernale*, Paris, Marguerat, 1951.
- Orphée* (film), France, 1950, 95 minutes.
- Entretiens sur le cinématographe*, Paris, Éditions du Rocher, 2003.

- CORTEGGIANI, Jean-Pierre, *L'Égypte ancienne et ses dieux*, Paris, Fayard, 2007.
- DANTE, *La divine comédie, L'Enfer/Inferno*, Paris, GF-Flammarion, 1985.
- DARÍO, Rubén, *Poesías completas*, Madrid, Aguilar, 1954.
- Autobiografía*, Managua, Distribuidora Cultural, 1983.
- La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1991.
- DEHENNIN, Elsa, *La résurgence de Góngora et la génération poétique de 1927*, Paris, Didier, 1962.
- DICKSON, F. P., *La bóveda de la noche*, trad. Juan José Utrilla, Breviarios del FCE, México 1975, 381 p. (1ère éd. : *The bowl of Night. The Physical Universe and Scientific Thought*, Eindhoven, The Netherlands 1968).
- DIEGO, Gerardo, *Versos humanos*, Madrid, Renacimiento, 1925.
- DUMAS, Catherine, « Tres ejemplos de pérdida de identidad en el ámbito de la relación masculino-femenino », in : Roland FORGUES (coord.), *Mujer, creación y problemas de identidad en América Latina*, Mérida, Univ. de los Andes, p. 110.
- DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* [1960], Paris, DUNOD, 1992.
- EISENSTEIN, Serguei, ¡Qué viva México!, trad. José Emilio Pacheco et Salvador Barros, Mexico, Ediciones Era, 1971.
- ELIOT, Thomas S., *Prufrock, and other observations*, London, The Egoist, 1917.
- Essais choisis*, Seuil, Paris, 1950.
- Collectet poems (1909-1962)*, Faber and Faber, Londres 1974.
- ESPINA, Antonio, *Pájaro pinto*, Nova Novorum, Revista de Occidente, Madrid 1927.
- FRANCK, Didier, *Nietzsche et l'ombre de Dieu*, Paris, PUF, 1998.
- FRANÇOIS D'ASSIS, Saint, *Œuvres*, Paris, Albin Michel, 1959.
- FREIXAS ALÁS, Margarita, *Las autoridades en el primer diccionario de la Real Academia*, thèse de doctorat dirigée par José Manuel Blecua Perdices, Université de Barcelone, juin 2003.
- FREUD, Sigmund, *Die Traumdeutung*, Leipzig et Vienne, Franz Deutiicke, 1900.
- « La création littéraire et le rêve éveillé » [1908], trad. Marie Bonaparte et E. Marty, *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1933.
- FRIEDRICH, Hugo, *Structure de la poésie moderne*, trad, Michel-François DEMET, Paris, Le Livre de Poche, 2010.
- GARCÍA TERRÉS, Jaime, *Poesía y alquimia*, Mexico, Ediciones Era, 1980.
- GALLEGO MOREL, Antonio, *El mito de Faetón en la literatura española*, Madrid, 1961.
- GILSON, René, *Jean Cocteau cinéaste*, Paris, L'avant-scène théâtre, 1998.

- GÓNGORA, Luis de, *Soledades*, éd. Dámaso Alonso, Madrid, *Revista de Occidente*, 1927.
 -*Antología poética*, éd. Antonio Carreira, Castalia, Madrid 1986.
 -*Soledades*, éd. Robert Jammes, Castalia, Madrid 1994.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, *Estudios mexicanos*, pról. José Luis Martínez, Lecturas mexicanas, FCE, SEP, México 1984.
- HERRERA, Arnulfo, *Tiempo y muerte en la poesía de Luis de Sandoval y Zapata (la tradición literaria española)*, UNAM, México 1996.
- HÉSIODE, *Théogonie, La naissance des dieux*, trad. Annie Bonnafé, Paris, Rivages poche/Petite Bibliothèque, 1993.
- HOMÈRE, *L'Iliade*, trad. Eugène Lasserre, Paris, GF-Flammarion, 1965.
- HOOKE, Robert, *Micrographia*, London, Royal Society, 1665.
- HUIDOBRO, Vicente, *Altazor*, Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1931.
- ISER, Wolfgang, *L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, P. Mardaga, 1985.
- JAKOBSON, Roman, *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.
- JUAN, San, *Apocalipsis*, trad. José María VALVERDE, Barcelonne, Bruguera, 1981.
- JUAN DE LA CRUZ, San, *Vida y obras de San Juan de la Cruz*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1978.
- KEATS, John, *Selected poems/Poèmes choisis*, Paris, Aubier-Flammarion, 1968.
- KHAYYAM, Omar, *Rubaiyat*, trad. del General Eduardo Hay, avant-propos de José Gorostiza, illustrations de Roberto Montenegro, édition d'auteur, México 1934.
- KRETZMANN, Norman, KENNY, Anthony, PUNBORG, Jan (éditeurs), *The Cambridge history of Later Medieval History*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- LABASTIDA, Jaime, *El amor, el sueño y la muerte en la poesía mexicana*, Mexico, Instituto Politécnico Nacional, 1969.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, NANCY, Jean-Luc, *L'Absolu littéraire: théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.
- LAO-TSEU, *Tao-tö king*, trad. Liou Kia-hway, Paris, Gallimard, 2002.
- LÁZARO GURTUBAY, Reyes, « Luis de Góngora en un poema fundamental de Gerardo Diego, la Fábula de Equis y Zeda », *Cincinnati Romance Review*, n° 8, 1989, p. 91-100.
- LE CORBUSIER, *Vers une architecture* [1923], Paris, Flammarion, 2008.
- LE CORRE, Hervé, *Poesía hispanoamericana posmodernista*, Madrid, Gredos, 2001.

- LEFEBVRE, Alfredo, « “Al Silencio”: Análisis e interpretación », in : *Poesía esposa chilena*, Santiago, Editorial del Pacífico, 1958, p. 193-200.
- LEZAMA LIMA, José, *Muerte de Narciso*, La Havanne, Úcar, García y Cía., 1937.
- La expresión americana*, La Havane, 1957.
- El reino de la imagen*, Ayacucho, Caracas 1981.
- LIST ARZUBIDE, Germán, *El movimiento estridentista* [1928], Mexico, SEP, 1987.
- LÓPEZ VELARDE, Ramón, *Poesías completas y El minuterio*, éd. d'Antonio Castro Leal, Porrúa, México 1977.
- Obra poética*, éd. par José Luis Martínez, Costa Rica, Archivos (Universidad de Costa Rica), 1998.
- LORIS, Guillaume de, *Le Roman de la Rose*, Paris, GF Flammarion, 1999.
- LUIS DE GRANADA, Fray, *Libro de la Oración y Meditación*, Salamanque, 1556.
- MACHAUT, Guillaume de, *Le Livre du Voir Dit*, Paris, Le Livre de Poche, 1999.
- MACROBE, *Commentaire au Songe de Scipion*, Paris, Les Belles Lettres, 2001.
- Comentarios al Sueño de Escipión*, éd. et trad. Jordi Raventós, Madrid, Ediciones Siruela, 2005.
- MALHERBE, François de, *Les Poésies*, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1999.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Œuvres complètes*, 2 vol., éd. B. Marchal, Paris, Gallimard, 2003.
- MAPLES ARCE, Manuel, *Antología de la poesía mexicana moderna*, Rome, Poligráfica Tiberina, 1940.
- Las semillas del tiempo – Obra poética (1919-1980)*, Mexico, SEP, 1990.
- MARTÍNEZ, Juan Luis, *Literatura mexicana : siglo XX : 1910-1949*, CNCA, Mexico 1990.
- MAS FERRER, Jaime, *Antonio Espina: del Modernismo a la Vanguardia*, Alicante, Ed. Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2001.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, *Historia de la Poesía Hispano Americana*, t. I, Madrid 1911.
- McDERMOTT, Kathleen B., « Memory, Explicit an Implicit », in : *Encyclopedia of the Human Brain*, éd. V. S. RAMACHANDRAN, San Diego, Academic Press, 2002, vol. I, p. 775.
- MESCHONNIC, Henri, *Modernité Modernité*, Paris, Gallimard, 2005.
- Pour sortir du postmoderne*, Clamecy, Klincksieck, 2009.
- MOISAN, Clément, *Henri Bremond et la poésie pure*, Paris, Minard, Bibliothèque des Lettres Modernes, n. 11, 1967.
- MOLHO, Maurice, *Semántica y poética (Góngora–Quevedo)*, Editorial Crítica, Barcelona 1977.

- MONSIVÁIS, Carlos, *Las tradiciones de la imagen: notas sobre poesía mexicana*, ITESM, Mexico 2001.
- MORAND, Paul, *Viaje a México*, trad./pról. De Xavier Villaurrutia, México, 1940.
- NADEAU, Maurice, *Histoire du surréalisme*, Paris, Le Seuil, 1945.
- NATANSON, Jacques, *La mort de Dieu : essai sur l'athéisme moderne*, Paris, PUF, 1975.
- NERVAL, Gérard de, *El sueño y la vida, Aurelia*, trad. Agustín Lazo, avant-propos Xavier Villaurrutia, Nueva Cultura, México 1942.
- Poésies*, notes de Mounir HAFEZ, Paris, Le Livre de Poche, 1964.
- NIETZSCHE, Friedrich, *El gay saber*, trad. Luis Jiménez Moreno, Madrid, Espasa-Calpe, 1986.
- NORBERG-SCHULZ, Christian, *La signification dans l'architecture occidentale*, Sprimont, Mardaga, 1977.
- NUEVA BIBLIA DE JERUSALÉN (*Revisada y aumentada*), 3^e édition, Desclée De Brouwer, Bilbao 1998.
- NÚÑEZ, César, « La Antología de la poesía mexicana moderna de Manuel Maples Arce », in : *Nueva Revista de Filología Hispánica* (El Colegio de México), Mexico, janvier-juin 2005, année/vol. LIII, n. 1, p. 97-127.
- ORTEGA Y GASSET, José, *España invertebrada, Bosquejo de algunos pensamientos históricos* [1921], Madrid, Revista de Occidente, 1959.
- Papeles sobre Velázquez y Goya* [1950], Madrid, Alianza, 1980.
- OVALLE, Alonso de, *Historica Relacion del Reyno de Chile*, Rome, Francisco Caballo, 1646.
- OVIDE, *Amores/Les Amours*, éd. Henri Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 2004.
- Métamorphoses*, trad. Georges Lafaye, Paris, Gallimard, 1992.
- OVIEDO, José María, *Historia de la literatura hispanoamericana* (4 tomes), Madrid, Alianza Editorial, 2001.
- PAJARES CRUZADO, Gonzalo, « La vanguardia creó la tradición poética de América Latina », interview à Eduardo Chirinos par Gonzalo Pajares Cruzado, dans *Peru21.Pe*, jeudi 7 janvier 2010.
- PASCUAL BUXÓ, José, *Ungaretti y Góngora, ensayo de literatura comparada*, UNAM, México 1978.
- Las figuraciones del sentido, Ensayos de poética semiológica*, FCE, México 1984.
- César Vallejo: crítica y contracrítica*, Mexico, UNAM, 1982.
- PAZ, Octavio, *Las peras del olmo*, México, Imprenta Universitaria, 1957.

- Los hijos del limo, del romanticismo a la vanguardia* [1972], Santiago de Chile, Tajamar Editores, 2008.
- PÉREZ, Josep, *Historia de España* [1996], Barcelona, Editorial Crítica, 2006.
- PLATON, *Timée/Critias*, trad. Luc BRISSON, Paris, GF-Flammarion, 2001.
- PORCHÉ, François, *Paul Valéry et la poésie pure*, Paris, M. Lesage, 1926.
- QUEVEDO, Francisco de, *Obras completas*, t. II, *Obras en verso*, Madrid, Aguilar, 1967.
- Poesía varia*, éd. James O. Crosby, Madrid, Cátedra, 2000.
- RAMOS, Samuel, *Obras completas*, Mexico, UNAM, 1998.
- REBOLLEDO, Efrén, *Poemas escogidos*, avant-propos Xavier Villaurrutia, Cvltrva, Mexico 1939.
- RENOU, Alain, *La civilisation de l'Inde ancienne*, Paris, Champs Flammarion, 1981.
- RINCÉ, Dominique, *Baudelaire et la modernité poétique*, Paris, PUF, 1984.
- ROJAS, Gonzalo, *Contra la muerte*, Santiago, Editorial Universitaria, 1993.
- ROJAS, Manuel, *Breve historia de la literatura chilena*, Santiago, Zig-Zag, 1965.
- SAINT-JOHN PERSE, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1986.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, *Silva gongorina*, Madrid, Cátedra, 1993.
- SEBOLD, Russel P., *La perduración de la modalidad clásica. Poesía y prosa españolas de los siglos XVII a XIX*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.
- SECO SERRANO, Carlos, « Rubén Darío y el 98 », *España: Cambio de Siglo*, Madrid, Ed. Real Academia de la Historia, 2000, p. 57-70.
- Sept Upanishads*, trad. et commentées par Jean VARENNE, Paris, Seuil, 1981.
- STEINER, George, *Diez (posibles) razones para la tristeza del pensamiento*, trad. María Condor, Mexico, FCE/Siruela, 2007.
- STEVENS, Wallace, *Parts of a World*, New York, Knopf, 1942.
- SUÁREZ, Modesta, « El canto VII de Altazor o ¿el yo poético enloquecido? » in MANZI, Joaquín (coord.), *Locos, excéntrico y marginales en las literaturas latinoamericanas*, Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines - Archivos, 1999, Tome I, p. 349-360.
- Espacio pictórico y espacio poético en la obra de Blanca Varela*, Madrid, Editorial Verbum, 2003.
- SCHWARTZ, Jorge, *Las vanguardias latinoamericanas, textos programáticos y críticos*, Mexico, FCE, 2002.
- SUCRE, Guillermo, *La máscara, la transparencia: Ensayos sobre poesía hispanoamericana* [1975], México, FCE, 1985.
- TANABE, Atsuko, *El japonismo de José Juan Tablada*, Mexico, UNAM, 1981.

- TÉTARD, Gilles, *Le sang des fleurs: une anthropologie de l'abeille et du miel*, Paris, Odile Jacob, 2004.
- The Upanishads*, trad. Juan Mascaró [1965], New Delhi, Penguin Books, 1994.
- TODOROV, Tzvetan, *Poétique*, Paris, Seuil, 1968.
- UNAMUNO, Miguel de, *La agonía del cristianismo*, Madrid, Alianza Editorial, 1986, 115 p. (1ère éd. : en français, Paris, 1924).
- VALDÉS, Juan de, *Diálogo de la lengua*, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1944.
- VALÉRY, Paul, *Discurso a los cirujanos, Aforismos, Goethe*, trad. Ricardo de Alcazar, avant-propos Xavier Villaurrutia, Mexico, Nueva Cultura, 1940.
- La jeune Parque et poèmes en prose*, Paris, Gallimard, 1974.
- Poésies*, Paris, Gallimard, 1958 (1ère éd. 1929).
- VALLEJO, César, *Poesía completa*, Trujillo, Ediciones Consejo de Integración Cultural Latinoamericana, 1988.
- VARELA, Blanca, *Camino a Babel*, Lima, Minulibros, 1986.
- VERLAINE, Paul, *Poèmes*, Paris, Éd. Jean-Claude Lattès, 1987.
- VILAR, Pierre, *Historia de España* [1947], Madrid, Biblioteca de Bolsillo, 2008.
- VIRGILE, *Bucoliques. Géorgiques*, trad. Paul Valéry, Abbé Delille, Paris, Gallimard, 1997.
- VOILQUIN, Jean, *Les penseurs grecs avant Socrate. De Thalès de Milet à Prodicos*, Paris, Garnier/Flammarion, 1964.
- VOSSLER, Karl, *La poesía de la soledad en España*, trad. de Ramón de la Serna y Espina, Losada, Buenos Aires 1946.
- WEILL, Simone, *La Pesanteur et la Grâce*, Paris, Plon, 1947.
- WESTHEIM, Paul, *La calavera*, trad. Mariana Frenk, Lecturas Mexicanas, FCE/SEP, México 1985 (1ère éd. : Mexico, Antigua Librería Robredo, 1953).
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus* [1921], Gallimard, Paris, 1961.
- WÖLFFLIN, Heinrich, *Renaissance et Baroque*, Paris, Le Livre de Poche, 1961.
- WOLKENSTEIN, Julie, *Les récits de rêve dans la fiction*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2006.
- XIRAU, Ramón, « Poetas españoles en México. Desterrados y Transterrados », *Revista Textual de El Nacional*, Mexico, Vol. I, n. 2, juin 1989.
- YURKIEVICH, Saúl, *Celebración del Modernismo*, Barcelona, Tusquets, 1976.
- ZAMBRANO, María, « El siglo XIX: la cuestión de la continuidad de España », in: *Pensamiento y poesía en la vida española*, Mexico, FCE, 1939.

- ABELLÁN, José Luis, *Visión de España en la generación del 98: antología de textos*, Madrid, Ed. Magisterio Espagnol, 1968.
- Biblioteca de autores españoles, Escritores del siglo XVI*, t. I, Madrid, Rivadeneyra Editor-Impresor, 1853.
- CASTRO LEAL, Antonio, *Las Cien Mejores Poesías Mexicanas*, México 1935.
- DIEGO, Gerardo, *Antología poética en honor de Góngora*, Revista de Occidente, Madrid 1927.
- LAMA, Víctor de, *Poesía de la generación del 27. Antología crítica comentada*, Madrid, EDAF, 1997.
- RAMONEDA, Arturo, *Antología Poética de la Generación del 27*, Madrid, Ed. Castalia, 1990.

Dictionnaires

- ATTALI, Jacques, *Dictionnaire du XXle siècle*, Fayard, 1998.
- CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Diccionario de los símbolos*, Barcelone, Herder, 1995.
- COROMINAS, Joan, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 1994.
- « Diccionario alfonsino », *Letras Libres*, janvier 2010.
- Diccionario de la lengua castellana, Real Academia Española, Tomes I-VI, Madrid, 1726-1739.*
Fac-similé : Madrid, Editorial Gredos, 1963, en trois tomes.
- MEDICA, José Ramón (dir.), *Diccionario Enciclopédico de las letras de América Latina* (3 tomes), Caracas, Biblioteca de Ayacucho, 1994.
- MERLIN, Pierre, CHOAY, Françoise, *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, Paris, PUF, Quadrige, 2005.
- PEREIRA, Armando (éd.), *Diccionario de la literatura mexicana*, Mexico, Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2004
- Real Academia Española* (<http://www.rae.es/rae.html>).

Ouvrages bibliographiques généraux

FERNÁNDEZ DEL CASTILLO, Francisco, *Libros y librerías del siglo XVII*, México 1910.

MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, *Bibliografía Hispano Latina Clásica*, Madrid 1902.

Annexes

« Muerte sin fin »¹⁵⁵⁸

Conmigo está el consejo y el ser; yo soy la inteligencia, más es la fortaleza.

Proverbios, 8, 14.

Con el estaba ya ordenándolo todo; y fui su delicia todos los días, teniendo solaz delante de él en todo tiempo.

Proverbios, 8, 30.

Mas el que peca contra mí, defrauda su alma; todos los que me aborrecen, aman la muerte.

Proverbios, 8, 36.

LLENO de mí, sitiado en mi epidermis
por un dios inasible que me ahoga,
mentido acaso
por su radiante atmósfera de luces
que oculta mi conciencia derramada,
mis alas rotas en esquirlas de aire,
mi torpe andar a tientas por el lodo;
lleno de mí –ahíto– me descubro
en la imagen atónita del agua,
que tan sólo es un tumbo inmarcesible,
un desplome de ángeles caídos

5

10

¹⁵⁵⁸ Nous suivons le texte d'Arturo Cantú (Arturo CANTÚ, *En la red de cristal – Edición y estudio de Muerte sin fin de José Gorostiza*, Mexico, UNAM, 1999). Par ailleurs, nous suivons la première édition du poème (José GOROSTIZA, *Muerte sin fin*, Mexico, Ediciones R. Loera y Chávez, 1939) en ce qui concerne les petites capitales, les alinéas et les séparations des strophes, afin de souligner l'ambiguïté dans la délimitation des sections.

a la delicia intacta de su peso,
que nada tiene
sino la cara en blanco
hundida a medias ya, como una risa agónica, 15
en las tenues holandas de la nube
y en los funestos cánticos del mar
—más resabio de sal o albor de cúmulo
que sola prisa de acosada espuma.
No obstante —oh paradoja— constreñida 20
por el rigor del vaso que la aclara,
el agua toma forma.
En él se asienta, ahonda y edifica,
cumple una edad amarga de silencios
y un reposo gentil de muerte niña, 25
sonriente, que desflora
un más allá de pájaros
en desbandada.
En la red de cristal que la estrangula,
allí, como en el agua de un espejo, 30
se reconoce;
atada allí, gota con gota,
marchito el tropo de espuma en la garganta
¡qué desnudez de agua tan intensa,
qué agua tan agua, 35
está en su orbe tornasol soñando,
cantando ya una sed de hielo justo!
¡Mas qué vaso —también— más providente!
éste que así se hinche
como una estrella en grano, 40
que así, en heroica promisión, se enciende
como un seno habitado por la dicha,
y rinde así, puntual,
una rotunda flor

de transparencia al agua, 45
un ojo proyectil que cobra alturas
y una ventana a gritos luminosos
sobre esa libertad enardecida
que se agobia de cándidas prisiones!

¡MAS qué vaso –también– más providente! 50
Tal vez esta oquedad que nos estrecha
en islas de monólogos sin eco,
aunque se llama Dios,
no sea sino un vaso
que nos amolda el alma perdidiza, 55
pero que acaso el alma sólo advierte
en una transparencia acumulada
que tiñe la noción de Él, de azul.
El mismo Dios,
en sus presencias tímidas, 60
ha de gastar la tez azul
y una clara inocencia imponderable,
oculta al ojo, pero fresca al tacto,
como este mar fantasma en que respiran
–peces del aire altísimo– 65
los hombres.
¡Sí, es azul! ¡Tiene que ser azul!
Un coagulado azul de lontananza,
un circulante amor de la criatura,
en donde el ojo de agua de su cuerpo 70
que mana en lentas ondas de estatura
entre fiebres y llagas;
en donde el río hostil de su conciencia
¡agua fofa, mordiente, que se tira,

ay, incapaz de cohesión al suelo!	75
en donde el brusco andar de la criatura	
amortigua su enojo,	
se redondea	
como una cifra generosa,	
se pone en pie, veraz, como una estatua.	80
¿Qué puede ser —si no— si un vaso no?	
Un minuto quizá que se enardece	
hasta la incandescencia,	
que alarga el arrebató de su brasa,	
ay, tanto más hacia lo eterno mínimo	85
cuanto es más hondo el tiempo que lo colma.	
Un cóncavo minuto del espíritu	
que una noche impensada,	
al azar	
y en cualquier escenario irrelevante	90
—en el terco repaso de la acera,	
en el bar, entre dos amargas copas	
o en las cumbres peladas del insomnio—	
ocurre, nada más, madura, cae	
sencillamente,	95
como la edad, el fruto y la catástrofe.	
¿También —mejor que un lecho— para el agua	
no es un vaso el minuto incandescente	
de su maduración?	
Es el tiempo de Dios que aflora un día,	100
que cae, nada más, madura, ocurre,	
para tornar mañana por sorpresa	
en un estéril repetirse inédito,	
como el de esas eléctricas palabras	
—nunca aprehendidas,	105
siempre nuestras—	
que aluden el amor de la memoria,	

pero que a cada instante nos sonríen
desde sus claros huecos
en nuestras propias frases despobladas. 110

Es un vaso de tiempo que nos iza
en sus azules botareles de aire
y nos pone su máscara grandiosa
ay, tan perfecta,
que no difiere un rasgo de nosotros. 115

Pero en las zonas ínfimas del ojo,
en su nimio saber,
no ocurre nada, no, sólo esta luz,
esta febril diafanidad tirante,
hecha toda de pura exaltación, 120

que a través de su nítida substancia
nos permite mirar,
sin verlo a Él, a Dios,
lo que detrás de Él anda escondido:
el tintero, la silla, el calendario 125

—¡todo a voces azules el secreto
de su infantil mecánica—
en el instante mismo que se empeñan
en el tortuoso afán del universo.

PERO en las zonas ínfimas del ojo 130
no ocurre nada, no, sólo esta luz
—ay, hermano Francisco,
esta alegría,

única, riente claridad del alma.
Un disfrutar en corro de presencias, 135
de todos los pronombres —antes turbios
por la gruesa efusión de su egoísmo—

de mí y de Él y de nosotros tres
 ¡siempre tres!
 mientras nos recreamos hondamente 140
 en este buen candor que todo ignora,
 en esta aguda ingenuidad del ánimo
 que se pone a soñar a pleno sol
 y sueña los pretéritos de moho,
 la antigua rosa ausente 145
 y el promedio fruto de mañana,
 como un espejo del revés, opaco,
 que al consultar la hondura de la imagen
 le arrancara otro espejo por respuesta.
 Mirad con qué pueril austeridad graciosa 150
 distribuye los mundos en el caos,
 los echa a andar acordes como autómatas;
 al impulso didáctico del índice
 oscuramente
 ¡hop! 155
 los apostrofa
 y saca de ellos cintas de sorpresas
 que en un juego sinfónico articula,
 mezclando en la insistencia de los ritmos
 ¡planta-semilla-planta! 160
 ¡planta-semilla-planta!
 su tierna brisa, sus follajes tiernos,
 su luna azul, descalza, entre la nieve,
 sus mares plácidos de cobre
 y mil y un encantadores gorgoritos. 165
 Después, en un crescendo insostenible,
 mirad cómo dispara cielo arriba,
 desde el mar,
 el tiro prodigioso de la carne
 que aún a la alta nube menoscaba 170

con el vuelo del pájaro,
estalla en él como un cohete herido
y en sonoras estrellas precipita
su desbandada pólvora de plumas.

MAS EN la médula de esta alegría, 175

no ocurre nada, no;
sólo un cándido sueño que recorre
las estaciones todas de su ruta
tan amorosamente
que no elude seguirla a sus infiernos, 180

ay, y con qué miradas de atropina,
tumefactas e inmóviles, escruta
el curso de la luz, su instante fúlgido,
en la piel de una gota de rocío;
concibe el ojo 185

y el intangible aceite
que nutre de esbeltez a la mirada;
gobierna el crecimiento de las uñas
y en la raíz de la palabra esconde
el frondoso discurso de ancha copa 190
y el poema de diáfanas espigas.

Pero aún más –porque en su cielo impío
nada es tan cruel como este puro goce–
somete sus imágenes al fuego
de especiosas torturas que imagina 195

–las infla de pasión,
en el prisma del llanto las deshace,
las ciega con lustre de un barniz,
las satura de odios purulentos,
rencores zánganos 200

como una mala costra,
angustias secas como la sed del yeso.

Pero aún más –porque, inmune a la mácula,
tan perfecta crueldad no cede a límites–
perfora a la substancia de su gozo 205
con rudos alfileres;
piensa el tumor, la úlcera y el chancro
que habrán de festonar la tez pulida,
toma en su mano etérea a la criatura
y la enjuta, la hinchada o la demacra, 210
como a un copo de cera sudorosa,
y en un ilustre hallazgo de ironía
la estrecha enternecido
con los brazos glaciales de la fiebre.

MAS NADA ocurre, no, sólo este sueño 215
desorbitado
que se mira a sí mismo en plena marcha;
presume, pues, su término inminente
y adereza en el acto
el plan de su fatiga, 220
su justa vacación,
su domingo de gracia allá en el campo,
al fresco albor de las camisas flojas.
¡Qué trebolar mullido, qué parasol de niebla,
se regala en el ánimo 225
para gustar la miel de sus vigiliass!
Pero el ritmo es su norma, el solo paso,
la sola marcha en círculo, sin ojos;
así, aun de su cansancio, extrae
¡hop! 230
largas cintas de sorpresas
que en un constante perecer enérgico,
en un morir absorto,
arrasan sin cesar su bella fábrica

hasta que –hijo de su misma muerte, 235
gestado en la aridez de sus escombros–
siente que su fatiga se fatiga,
se erige a descansar de su descanso
y sueña que su sueño se repite,
irresponsable, eterno, 240
muerte sin fin de una obstinada muerte,
sueño de garza anochecido a plomo
que cambia sí de pie, mas no de sueño,
que cambia sí la imagen,
mas no la doncellez de su osadía 245
¡oh inteligencia, soledad en llamas!
que lo consume todo hasta el silencio,
sí, como una semilla enamorada
que pudiera soñarse germinando,
probar en el rencor de la molécula 250
el salto de las ramas que aprisiona
y el gusto de su fruta prohibida,
ay, sin hollar, semilla casta,
sus propios impasibles tegumentos.

¡OH INTELIGENCIA, soledad en llamas, 255
que todo lo concibe sin crearlo!
Finge el calor del lodo,
su emoción de substancia adolorida,
el iracundo amor que lo embellece
y lo encumbra más allá de las alas 260
a donde sólo el ritmo
de los luceros llora,
mas no le infunde el soplo que lo pone en pie
y permanece recreándose en sí misma,
única en Él, inmaculada, sola en Él, 265

reticencia indecible,
 amoroso temor de la materia,
 angélico egoísmo que se escapa
 como un grito de júbilo sobre la muerte
 –oh inteligencia, páramo de espejos! 270
 helada emanación de rosas pétreas
 en la cumbre de un tiempo paralítico;
 pulso sellado;
 como una red de arterias temblorosas,
 hermético sistema de eslabones 275
 que apenas se apresura o se retarda
 según la intensidad de su deleite;
 abstinencia angustiosa
 que presume el dolor y no lo crea,
 que escucha ya en la estepa de sus tímpanos 280
 retumbar el gemido del lenguaje
 y no lo emite;
 que nada más absorbe las esencias
 y se mantiene así, rencor sañudo,
 una, exquisita, con su dios estéril, 285
 sin alzar entre ambos
 la sorda pesadumbre de la carne,
 sin admitir en su unidad perfecta
 el escarnio brutal de esa discordia
 que nutren vida y muerte inconciliables, 290
 siguiéndose una a otra
 como el día y la noche,
 y una y otra acampadas en la célula
 como en un tardo tiempo de crepúsculo,
 ay, una nada más, estéril, agria, 295
 con Él, conmigo, con nosotros tres;
 como el vaso y el agua, sólo una
 que reconcentra su silencio blanco

en la orilla letal de la palabra
y en la inminencia misma de la sangre. 300
¡ALELUYA, ALELUYA!

IZA la flor su enseña,
agua, en el prado.
¡Oh, qué mercadería
de olor alado! 305

¡Oh, qué mercadería
de tenue olor!
¡cómo inflama los aires
con su rubor!

¡Qué anegado de gritos 310
está el jardín!
“¡Yo, el heliotropo, yo!”
“¿Yo? El jazmín”.

Ay, pero el agua,
ay, si no huele a nada. 315

Tiene la noche un árbol
con frutos de ámbar;
tiene una tez la tierra,
ay, de esmeraldas.

El tesón de la sangre 320
anda de rojo;
anda de añil el sueño;

la dicha, de oro.

Tiene el amor feroces
galgos morados; 325
pero también sus mieses,
también sus pájaros.

Ay, pero el agua,
ay si no luce a nada.

Sabe a luz, a luz fría, 330
sí, la manzana.
¡Qué amanecida fruta
tan de mañana!

¡Qué anochecido sabes,
tú, sinsabor! 335
¡cómo pica en la entraña
tu picaflor!

Sabe la muerte a tierra,
la angustia a hiel.
Este morir a gotas 340
me sabe a miel.

Ay, pero el agua,
ay, si no sabe a nada.

[BAILE]

Pobrecilla del agua,
ay, que no tiene nada, 345

ay, amor, que se ahoga,
ay, en un vaso de agua.

EN EL RIGOR del vaso que la aclara,
el agua toma forma
–ciertamente. 350

Trae una sed de siglos en los belfos,
una sed fría, en punta, que ara cauces
en el sueño moroso de la tierra,
que perfora sus miembros florecidos,
como una sangre cáustica, 355
incendiándolos, ay abriendo en ellos
desapacibles úlceras de insomnio.

Más amor que sed; más que amor, idolatría,
dispersión de criatura estupefacta
ante el fulgor que blande 360

–germen del trueno olímpico– la forma
en sus netos contornos fascinados,
¡Idolatría, sí, idolatría!

Mas no le basta el ser un puro salmo,
un ardoroso incienso de sonido; 365
quiere, además, oírse.

Ni le basta tener sólo reflejos
–briznas de espuma
para el ala de luz que en ella anida;

quiere, además, un tálamo de sombra, 370
un ojo,
para mirar el ojo que la mira.

En el lago, en la charca, en el estanque,
en la entumida cuenca de la mano,
se consuma este rito de eslabones, 375

este enlace diabólico
 que encadena el amor a su pecado.
 En el nítido rostro sin facciones
 el agua, poseída,
 siente cuajar la máscara de espejos 380
 que el dibujo del vaso le procura.
 Ha encontrado, por fin,
 en su correr sonámbulo,
 una bella, puntual fisonomía.
 Ya puede estar de pie frente a las cosas. 385
 Ya es, ella también, aunque por arte
 de estas limpias metáforas cruzadas,
 un encendido vaso de figuras.
 El camino, la barda, los castaños,
 para durar el tiempo de una muerte 390
 gratuita y prematura, pero bella,
 ingresan por su impulso
 en el suplicio de la imagen propia
 y en medio del jardín, bajo las nubes,
 descarnada lección de poesía, 395
 instalan un infierno alucinante.

PERO EL VASO en sí mismo no se cumple.
 Imagen de una deserción nefasta
 ¿qué esconde en su rigor inhabitado,
 sino esta triste claridad a ciegas, 400
 sino esta tentaleante lucidez?
 Tenedlo ahí, sobre la mesa, inútil.
 Epigrama de espuma que se espiga
 ante un auditorio anestesiado,
 incisivo clamor que la sordera 405
 tenaz de los objetos amordaza,

flor mineral que se abre para adentro
 hacia su propia luz,
 espejo ególatra
 que se absorbe a sí mismo contemplándose. 410
 Hay algo en él, no obstante, acaso un alma,
 el instinto augural de las arenas,
 una llaga tal vez que debe al fuego,
 en donde le atosiga su vacío.
 Desde este erial aspira a ser colmado. 415
 En el agua, en el vino, en el aceite,
 articula el guión de su deseo;
 se ablanda, se adelgaza;
 ya su sobrio dibujo se le nubla,
 ya, embozado en el giro de un reflejo, 420
 en un llanto de luces se liquida.

MAS LA FORMA en sí misma no se cumple.
 Desde su insigne trono faraónico
 magnánima,
 deífica, 425
 constelada de epítetos esdrújulos,
 rige con hosca mano de diamante.
 Está orgullosa de su orondo imperio.
 ¿En las augustas pituitarias de ónice
 no juega, acaso, el encendido aroma 430
 con que arde a sus pies la poesía?
 ¡Ilusión, nada más, gentil narcótico
 que puebla de fantasmas los sentidos!
 Pues desde ahí donde el dolor emite
 ¡oh turbio sol de pobre! 435
 el esmerado brillo que lo embosca,
 ay, desde ahí, presume la materia

que apenas cuaja su dibujo estricto
 y ya es un jardín de huellas fósiles,
 estruendoso fanal, 440
 rojo timbre de alarma en los cruceros
 que gobierna la ruta hacia otras formas.
 La rosa edad que esmalta su epidermis
 –senil recién nacida–
 envejece por dentro a grandes siglos. 445
 Trajo puesta la proa a lo amarillo.
 El aire se coagula entre sus poros
 como un sudor profuso
 que se anticipa a destilar en ellos
 una esencia de rosas subterráneas. 450
 Los crudos garfios de su muerte suben,
 como musgo, por grietas inasibles,
 ay, la hostigan con tenues mordeduras
 y abren hueco por fin a aquel minuto
 –¡miradlo en la lenteja del reloj, 455
 neto, puntual, exacto,
 correrse un eslabón cada minuto!–
 cuando al soplo infantil de un parpadeo,
 la egregia masa de ademán ilustre
 podrá caer de golpe hecha cenizas. 460

NO OBSTANTE –¿por qué no?– también en ella
 tiene un rincón el sueño,
 árido paraíso sin manzana
 donde suele escaparse de su rostro,
 por el rostro marchito del espectro 465
 que engendra, aletargada, su costilla.
 El vaso de agua es el momento justo.
 En su audaz evasión se transfigura,
 tuerce la órbita de su destino

y se arrastra en secreto hacia lo informe. 470
 La rapiña del tacto no se ceba
 —aquí, en el sueño inhóspito—
 sobre el templado nácar de su vientre,
 ni la flauta Don Juan que la requiebra
 musita su cachonda serenata. 475
 El sueño es cruel,
 ay, punza, roe, quema, sangra, duele.
 Tanto ignora infusiones como ungüentos.
 En los sordos martillos que la afligen
 la forma da en el gozo de la llaga 480
 y el oscuro deleite del colapso.
 Temprana madre de esa muerte niña
 que nutre en sus escombros paulatinos,
 anhela que se hundan sus cimientos
 bajo sus plantas, ay, entorpecidas 485
 por una espesa lentitud de lodo;
 oye nacer el trueno del derrumbe;
 siente que su materia se derrama
 en un prurito de ácidas hormigas;
 que, ya sin peso, flota 490
 y en un claro silencio se deslíe.
 Por un aire de espejos inminentes
 ¡oh impalpables derrotas del delirio!
 cruza entonces, a verlas desgarradas,
 la airosa teoría de una nube. 495

EN LA RED de cristal que la estrangula,
 el agua toma forma,
 la bebe, sí, en el módulo del vaso,
 para que éste también se transfigure

con el temblor del agua estrangulada 500
que sigue allí, sin voz, marcando el pulso
glacial de la corriente.

Pero el vaso

—a su vez—

cede a la informe condición del agua 505

a fin de que —a su vez— la forma misma,

la forma en sí, que está en el duro vaso

sosteniendo el rencor de su dureza

y está en el agua de agujada espuma

como presagio cierto de reposo, 510

se pueda sustraer al vaso de agua;

un instante, no más,

no más que el mínimo

perpetuo instante del quebranto,

cuando la forma en sí, la pura forma 515

se abandona al designio de su muerte

y se deja arrastrar, nubes arriba,

por ese atormentado remolino

en que los seres todos se repliegan

hacia el sopor primero, 520

a construir el escenario de la nada.

Las estrellas entonces ennegrecen.

Han vuelto al dardo insomne

a la noche perfecta de su aljaba.

PORQUE en el lento instante del quebranto, 525

cuando los seres todos se repliegan

hacia el sopor primero

y en la pira arrogante de la forma

se abrasan, consumidos por su muerte

—¡ay, ojos, dedos, labios, 530

etéreas llamas del atroz incendio!—

el hombre ahoga con sus manos mismas,
 en un negro sabor de tierra amarga,
 los himnos claros y los rancos trenos
 con que cantaba la belleza, 535
 entre tambores de gangoso idioma
 y esbeltos címbalos que dan al aire
 sus golondrinas de latón agudo;
 ay, los trenos e himnos que loaban
 la rosa marinera 540
 que consuma el periplo del jardín
 con sus velas henchidas de fragancia;
 y el malsano crepúsculo de herrumbre,
 amapola del aire lacerado
 que se pincha en las púas de un gorjeo; 545
 y la febril estrella, lis de calosfrío,
 punto sobre las íes
 de las tinieblas;
 y el rojo cáliz del pezón macizo,
 sola flor de granado 550
 en la cima angustiosa del deseo,
 y la mandrágora del sueño amigo
 que crece en los escombros cotidianos
 –ay, todo el esplendor de la belleza
 y el bello amor que la concierta toda 555
 en un orbe de imanes arrobados.

PORQUE el tambor rotundo
 y las ricas bengalas que los címbalos
 tremolan en la altura de los cantos,
 se anegan, ay, en un sabor de tierra amarga, 560
 cuando el hombre descubre en sus silencios
 que su hermoso lenguaje se le agosta,
 se le quema –confuso– en la garganta,

exhausto de sentido;
 ay, su aéreo lenguaje de colores, 565
 que así se jacta del matiz estricto
 en el humo aterrado de sus sienas
 o en el sol de sus tibios bermellones;
 él, que discurre en la ansiedad del labio
 como una lenta rosa enamorada; 570
 él, que cincela sus celos de paloma
 y modula sus látigos feroces;
 que salta en sus caídas
 con un ruidoso síncope de espumas;
 que prolonga el insomnio de su brasa 575
 en las mustias cenizas del oído;
 que oscuramente repta
 e hinca enfurecido la palabra
 de hiel, la tuerta frase de ponzoña;
 él, que labra el amor del sacrificio 580
 en columnas de ritmos espirales,
 sí, todo él, lenguaje audaz del hombre,
 se le ahoga –confuso– en la garganta
 y de su gracia original no queda
 sino el horror de un pozo desecado 585
 que sostiene su mueca de agonía.

PORQUE el hombre descubre en sus silencios
 que su hermoso lenguaje se le agosta
 en el minuto mismo del quebranto,
 cuando los peces todos 590
 que en cautelosas órbitas discurren
 como estrellas de escamas, diminutas,
 por la entumida noche submarina,
 cuando los peces todos
 y el ulises salmón de los regresos 595

y el delfín apolíneo, pez de dioses,
 deshacen su camino hacia las algas;
 cuando el tigre que huella
 la castidad del musgo
 con secretas pisadas de resorte 600
 y el bóreas de los ciervos presurosos
 y el cordero Luis XV, gemebundo,
 y el león babilónico
 que añora el alabastro de los frisos
 —¡flores de sangre, eternas, 605
 en el racimo inmemorial de las especies!—
 cuando todos inician el regreso
 a sus mudos letargos vegetales;
 cuando la aguda alondra se deslíe
 en el agua del alba, 610
 mientras las aves todas
 y el solitario búho que medita
 con su antifaz de fósforo en la sombra,
 la golondrina de escritura hebrea
 y el pequeño gorrión, hambre en la nieve, 615
 mientras todas las aves se disipan
 en la noche enroscada del reptil;
 cuando todo —por fin— lo que anda o repta
 y todo lo que vuela o nada, todo,
 se encoge en un crujir de mariposas, 620
 regresa a sus orígenes
 y al origen fatal de sus orígenes,
 hasta que su eco mismo se reinstala
 en el primer silencio tenebroso.

PORQUE los bellos seres que transitan 625
 por el sopor añoso de la tierra
 —¡trasgos de sangre, libres,

en la pantalla de su sueño impuro!—
todos se dan a un frenesí de muerte,
ay, cuando el sauce 630
acumula su llanto
para urdir la substancia de un delirio
en que —¡tú! ¡yo! ¡nosotros!— de repente,
a fuerza de atar nombres destemplados,
ay, no le queda sino el tronco prieto, 635
desnudo de oración ante su estrella;
cuando con él, desnudos, se sonrojan
el álamo temblón de encanecida barba
y el eucalipto rumoroso,
témpano de follaje 640
y tornillo sin fin de la estatura
que se pierde en las nubes, persiguiéndose;
y también el cerezo y el durazno
en su loca efusión de adolescentes
y la angustia espantosa de la ceiba 645
y todo cuanto nace de raíces,
desde el heroico roble
hasta la impúbera
menta de boca helada;
cuando las plantas de sumisas plantas 650
retiran el ramaje presuntuoso,
se esconden en sus ásperas raíces
y en la acerba raíz de sus raíces
y presas de un absurdo crecimiento
se desarrollan hacia la semilla, 655
hasta quedar inmóviles
¡oh cementerios de talladas rosas!
en los duros jardines de la piedra.

PORQUE desde el anciano roble heroico
hasta la impúbera 660

menta de boca helada,
 ay, todo cuanto nace de raíces
 establece sus tallos paralíticos
 en los duros jardines de la piedra,
 cuando el rubí de angélicos melindres 665
 y el diamante iracundo
 que fulmina a la luz con un reflejo,
 más el ario zafir de ojos azules
 y la geórgica esmeralda que se anega
 en el abril de su robusta clorofila, 670
 una a una, las piedras delirantes,
 con sus lindas hermanas cenicientas,
 turquesa, lapislázuli, alabastro,
 pero también el oro prisionero
 y la plata de lengua fidedigna, 675
 ingenuo ruiñeñor de los metales
 que se ahoga en el agua de su canto;
 cuando las piedras finas
 y los metales exquisitos, todos,
 regresan a sus nidos subterráneos 680
 por las rutas candentes de la llama,
 ay, ciegos de su lustre,
 ay, ciegos de su ojo,
 que el ojo mismo,
 como un siniestro pájaro de humo 685
 en su aterida combustión se arranca.

PORQUE raro metal o piedra rara,
 así como la roca escueta, lisa,
 que figura castillos
 con sólo naipes de aridez y escarcha, 690
 y así la arena de arrugados pechos
 y el humus maternal de entraña tibia,

ay, todo se consume
 con un mohíno crepitar de gozo,
 cuando la forma en sí, la forma pura, 695
 se entrega a la delicia de su muerte
 y en su sed de agotarla a grandes luces
 apura en una llama
 el aceite ritual de los sentidos,
 que sin labios, sin dedos, sin retinas, 700
 sí, paso a paso, muerte a muerte, locos,
 se acogen a sus túmidas matrices,
 mientras unos a otros se devoran
 al animal, la planta
 a la planta, la piedra 705
 a la piedra, el fuego
 al fuego, el mar
 al mar, la nube
 a la nube, el sol
 hasta que todo este fecundo río 710
 de enamorado semen que conjuga,
 inaccesible al tedio,
 el suntuoso caudal de su apetito,
 no desemboca en sus entrañas mismas,
 en el acre silencio de sus fuentes, 715
 entre un fulgor de soles emboscados,
 en donde nada es ni nada está,
 donde el sueño no duele,
 donde nada ni nadie, nunca, está muriendo
 y solo ya, sobre las grandes aguas, 720
 flota el Espíritu de Dios que gime
 con un llanto más llanto aún que el llanto,
 como si herido –¡ay, Él también!– por un cabello,
 por el ojo en almendra de esa muerte
 que emana de su boca, 725

hubiese al fin ahogado su palabra sangrienta.

¡ALELUYA, ALELUYA!

¡TAN-TAN! ¿Quién es? Es el Diablo,

es una espesa fatiga,

un ansia de trasponer 730

estas lindes enemigas,

este morir incesante,

tenaz, esta muerte viva,

¡oh Dios! que te está matando

en tus hechuras estrictas, 735

en las rosas y en las piedras,

en las estrellas ariscas

y en la carne que se gasta

como un hoguera encendida,

por el canto, por el sueño, 740

por el color de la vista.

¡Tan-tan! ¿Quién es? Es el Diablo,

ay, una ciega alegría,

un hambre de consumir

el aire que se respira, 745

la boca, el ojo, la mano;

estas pungentes cosquillas

de disfrutarnos enteros

en sólo un golpe de risa,

ay, esta muerte insultante, 750

procaz, que nos asesina

a distancia, desde el gusto

que tomamos en morirla,

por una taza de té,
por una apenas caricia. 755

¡Tan-tan! ¿Quién es? Es el Diablo,
es una muerte de hormigas
incansables, que pululan
¡oh Dios sobre tus astillas,
que acaso te han muerto allá, 760
siglos de edades arriba,
sin advertirlo nosotros,
migajas, borra, cenizas
de ti, que sigues presente
como una estrella mentida 765
por su sola luz, por una
luz sin estrella, vacía,
que llega al mundo escondiendo
su catástrofe infinita.

[BAILE]

Desde mis ojos insomnes 770
mi muerte me está acechando,
me acecha, sí, me enamora
con su ojo lánguido.
¡Anda, putilla del rubor helado,
anda, vámonos al diablo! 775

Structure de « Muerte sin fin »

« Muerte sin fin » se compose, essentiellement, de deux parties d'une longueur plutôt proche (301 et 379 vers), et qui se finissent chacune par la louange de Dieu par des exclamations en majuscules (« ¡ALELUYA, ALELUYA! », v. 301 et 727). Puis adviennent des sections courtes en vers de *arte menor*, où apparaissent les deux seuls titres du poème, deux « [BAILE] » – indiqués à chaque fois entre crochets et en majuscules, entre les vers 343 et 344, puis entre les vers 769 et 770. Il s'agit donc d'une structure en parallèle, qui démontre le caractère unitaire du poème et l'attachement de Gorostiza à l'effet architectural de l'ensemble.

Quelques parties sont divisées en sections, dont la hiérarchie est uniquement signalée (dans la première édition, à pétition de Gorostiza¹⁵⁵⁹) par des petites capitales, des sauts de ligne ou des sauts de page. Nous comprenons donc la structure de « Muerte sin fin » de la manière suivante :

Épigraphes des *Proverbs*

Partie I – v. 1-347

A. Section en silve – v. 1-301

1. « LLENO de mí... » – v. 1-49
2. « MAS QUE VASO... » – v. 50-129
3. « PERO en las zonas... » – v. 130-174
 - « MAS EN la médula... » – v. 175-214
 - « MAS NADA ocurre... » – v. 215-254
4. « ¡OH INTELIGENCIA, soledad en llamas » – 255-301

B. Section en vers d'*arte menor*

1. « IZA la flor... » – v. 728-775
2. « [BAILE] » : « Probrecilla del agua... » – v. 344-347

¹⁵⁵⁹ Lettre de José Gorostiza à Bernardo Ortiz de Montellano, Rome, 18 mai 1939, in: José GOROSITZA, *Poesía y prosa*, Mexico, Siglo XXI Editores, 2007, p. 474.

Partie II – v. 348-775

A. Section en silve – v. 348-727

1. « EN EL RIGOR... » – v. 348-396
2. « PERO EL VASO... » – v. 397-421
3. « MAS LA FORMA... » – v. 422-495
 - « NO OBSTANTE... » – v. 461-495
4. « EN LA RED de cristal... » – v. 496-727
 - « PORQUE en el lento instante... » – v. 525-556
 - « PORQUE el tambor... » – v. 557-586
 - « PORQUE el hombre... » – v. 587-624
 - « PORQUE los bellos seres... » – v. 625-659
 - « PORQUE desde el anciano... » – v. 659-686
 - « PORQUE raro metal... » – v. 687-727

B. Section en vers d'arte menor

1. « ¡TAN-TAN!... » – v. 728-775
2. « [BAILE] » : « Desde mis ojos... » – v. 770-775

« Primero Sueño, que así intituló y compuso la Madre Juana Inés de la Cruz, imitando a Góngora »¹⁵⁶⁰

Piramidal, funesta, de la tierra
nacida sombra, al Cielo encaminaba
de vanos obeliscos punta altiva,
escalar pretendiendo las Estrellas;
si bien sus luces bellas 5
—exentas siempre, siempre rutilantes—
la tenebrosa guerra
que con negros vapores le intimaba
la pavorosa sombra fugitiva
burlaban tan distantes, 10
que su atezado ceño
al superior convexo aun no llegaba
del orbe de la Diosa
que tres veces hermosa
con tres hermosos rostros ser ostenta, 15
quedando sólo dueño
del aire que empañaba
con el aliento denso que exhalaba;
y en la quietud contenta
de imperio silencioso, 20
sumisas sólo voces consentía
de las nocturnas aves,
tan oscuras, tan graves,
que aun el silencio no se interrumpía.

¹⁵⁶⁰ Nous suivons la version moderne du texte par Alfonso Méndez Plancarte : Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *El sueño*, Mexico, UNAM, 1989.

Con tardo vuelo y canto, del oído 25
 mal, y aun peor del ánimo admitido,
 la avergonzada Nictimene acecha
 de las sagradas puertas los resquicios,
 o de las claraboyas eminentes
 los huecos más propicios 30
 que capaz a su intento le abren brecha,
 y sacrílega llega a los lucientes
 faroles sacros de perenne llama,
 que extingue, si no infama,
 en licor claro la materia crasa 35
 consumiendo, que el árbol de Minerva
 de su fruto, de prensas agravado,
 congojoso sudó y rindió forzado.

Y aquellas que su casa
 campo vieron volver, sus telas hierba, 40
 a la deidad de Baco inobedientes,
 –ya no historias contando diferentes,
 en forma si afrentosa transformadas–,
 segunda forman niebla,
 ser vistas aun temiendo en la tiniebla, 45
 aves sin pluma aladas:
 aquellas tres oficiosas, digo,
 atrevidas Hermanas,
 que el tremendo castigo
 de desnudas les dió pardas membranas 50
 alas tan mal dispuestas
 que escarnio son aun de las más funestas:
 éstas, con el parlero
 ministro de Plutón un tiempo, ahora
 supersticioso indicio al agorero, 55

solos la no canora
 componían capilla pavorosa,
 máximas, negras, largas entonando,
 y pausas más que voces, esperando
 a la torpe mensura perezosa 60
 de mayor proporción tal vez, que el viento
 con flemático echaba movimiento,
 de tan tardo compás, tan detenido,
 que en medio se quedó tal vez dormido.

Este, pues, triste són intercadente 65
 de la asombrada turba temerosa,
 menos a la atención solicitaba
 que al sueño persuadía;
 antes sí, lentamente,
 su obtusa consonancia espaciosa 70
 al sosiego inducía
 y al reposo los miembros convidaba,
 —el silencio intimando a los vivientes,
 uno y otro sellando labio obscuro
 con indicante dedo, 75
 Harpócrates, la noche, silencioso;
 a cuyo, aunque no duro,
 si bien imperioso
 precepto, todos fueron obedientes—.

El viento sosegado, el can dormido, 80
 éste yace, aquél quedo
 los átomos no mueve,
 con el susurro hacer temiendo leve,
 aunque poco, sacrílego ruido,
 violador del silencio sosegado. 85
 El mar, no ya alterado,

ni aun la inestable mecía
 cerúlea cuna donde el Sol dormía;
 y los dormidos, siempre mudos, peces,
 en los lechos lamosos 90
 de sus oscuros senos cavernosos,
 mudos eran dos veces;
 y entre ellos, la engañosa encantadora
 Alcione, a los que antes
 en peces transformó, simples amantes, 95
 transformada también, vengaba ahora.

En los del monte senos escondidos,
 cóncavos de peñascos mal formados
 —de su aspereza menos defendidos
 que de su obscuridad asegurados—, 100
 cuya mansión sombría
 ser puede noche en la mitad del día,
 incógnita aun al cierto
 montaraz pie del cazador experto,
 —depuesta la fiereza 105
 de unos, y de otros el temor depuesto—
 yacía el vulgo bruto,
 a la Naturaleza
 el de su potestad pagando impuesto,
 universal tributo; 110
 y el Rey, que vigilancias afectaba,
 aun con abiertos ojos no velaba.

El de sus mismos perros acosado,
 monarca en otro tiempo esclarecido,
 tímido ya venado, 115
 con vigilante oído,
 del sosegado ambiente

al menor perceptible movimiento
 que los átomos muda,
 la oreja alterna aguda 120
 y el leve rumor siente
 que aun le altera dormido.
 Y en la quietud del nido,
 que de brozas y lodo, inestable hamaca,
 formó en la más opaca 125
 parte del árbol, duerme recogida
 la leve turba, descansando el viento
 del que le corta, alado movimiento.

De Júpiter el ave generosa
 –como al fin Reina–, por no darse entera 130
 al descanso, que vicio considera
 si de preciso pasa, cuidadosa
 de no incurrir de omisa en el exceso,
 a un solo pie librada fía el peso
 y en otro guarda el cálculo pequeño 135
 –despertador reloj del leve sueño–,
 porque, si necesario fué admitido,
 no pueda dilatarse continuado,
 antes interrumpido
 del regio sea pastoral cuidado. 140
 ¡Oh de la Majestad pensión gravosa,
 que aun el menor descuido no perdona!
 Causa, quizá, que ha hecho misteriosa,
 circular, denotando, la corona,
 en círculo dorado, 145
 que el afán es no menos continuado.

El sueño todo, en fin, lo poseía;
 todo, en fin, el silencio lo ocupaba:

aun el ladrón dormía;
aun el amante no se desvelaba. 150

El conticinio casi ya pasando
iba, y la sombra dimidiaba, cuando
de las diurnas tareas fatigados,
—y no sólo oprimidos
del afán ponderoso 155

del corporal trabajo, mas cansados
del deleite también, (que también cansa
objeto continuado a los sentidos
aun siendo deleitoso:
que la Naturaleza siempre alterna 160

ya una, ya otra balanza,
distribuyendo varios ejercicios,
ya al ocio, ya al trabajo destinados,
en el fiel infiel con que gobierna
la aparatosa máquina del mundo)—; 165

así, pues, de profundo
sueño dulce los miembros ocupados,
quedaron los sentidos
del que ejercicio tienen ordinario,
—trabajo en fin, pero trabajo amado 170

si hay amable trabajo—,
si privados no, al menos suspendidos,
y cediendo al retrato del contrario
de la vida, que —lentamente armado—
cobarde embiste y vence perezoso 175

con armas soñolientas,
desde el cayado humilde al cetro altivo,
sin que haya distintivo
que el sayal de la púrpura discierna:
pues su nivel, en todo poderoso, 180

gradúa por exentas
 a ningunas personas,
 desde la de a quien tres forman coronas
 soberana tiara,
 hasta la que pajiza vive choza; 185
 desde la que el Danubio undoso dora,
 a la que junco humilde, humilde mora;
 y con siempre igual vara
 (como, en efecto, imagen poderosa
 de la muerte) Morfeo 190
 el sayal mide igual con el brocado.

El alma, pues, suspensa
 del exterior gobierno, –en que ocupada
 en material empleo,
 o bien o mal da el día por gastado–, 195
 solamente dispensa
 remota, si del todo separada
 no, a los de muerte temporal opresos
 lánguidos miembros, sosegados huesos,
 los gajes del calor vegetativo, 200
 el cuerpo siendo, en sosegada calma,
 un cadáver con alma,
 muerto a la vida y a la muerte vivo,
 de lo segundo dando tardas señas
 el del reloj humano 205
 vital volante que, si no con mano,
 con arterial concierto, unas pequeñas
 muestras, pulsando, manifiesta lento
 de su bien regulado movimiento.

Este, pues, miembro rey y centro vivo 210
 de espíritus vitales,

con su asociado respirante fuelle
 –pulmón, que imán del viento es atractivo,
 que en movimientos nunca desiguales
 o comprimiendo ya, o ya dilatando 215
 el musculoso, claro arcaduz blando,
 hace que en el resuelle
 el que le circunscribe fresco ambiente
 que impele ya caliente,
 y él venga su expulsión haciendo activo 220
 pequeños robos al calor nativo,
 algún tiempo llorados,
 nunca recuperados,
 si ahora no sentidos de su dueño,
 que, repetido, no hay robo pequeño–; 225
 éstos, pues, de mayor, como ya digo,
 excepción, uno y otro fiel testigo,
 la vida aseguraban,
 mientras con mudas voces impugnaban
 la información, callados, los sentidos 230
 –con no replicar sólo defendidos–,
 y la lengua que, torpe, enmudecía,
 con no poder hablar los desmentía.

Y aquella del calor más competente
 científica oficina, 235
 pródiga de los miembros dispensera,
 que avara nunca y siempre diligente,
 ni a la parte prefiere más vecina
 ni olvida a la remota,
 y en ajustado natural cuadrante 240
 las cantidades nota
 que a cada cuál tocarle considera,
 del que alambicó quilo el incesante

calor, en el manjar que –medianero
 piadoso –entre él y el húmedo interpuso 245
 su inocente substancia,
 pagando por entero
 la que, ya piedad sea, o ya arrogancia,
 al contrario voraz necio lo expuso,
 –merecido castigo, aunque se excuse, 250
 al que en pendencia ajena se introduce–;
 ésta, pues, si no fragua de Vulcano,
 templada hoguera del calor humano,
 al cerebro enviaba
 húmedos, más tan claros los vapores 255
 de los atemperados cuatro humores,
 que con ellos no sólo no empañaba
 los simulacros que la estimativa
 dió a la imaginativa
 y aquésta, por custodia más segura, 260
 en forma ya más pura
 entregó a la memoria que, oficiosa,
 grabó tenaz y guarda cuidadosa,
 sino que daban a la fantasía
 lugar de que formase 265
 imágenes diversas.

Y del modo

que en tersa superficie, que de Faro
 cristalino portento, asilo raro
 fue, en distancia longísima se vían
 (sin que ésta le estorbase) 270
 del reino casi de Neptuno todo
 las que distantes le surcaban naves,
 –viéndose claramente
 en su azogada luna
 el número, el tamaño y la fortuna 275

que en la instable campaña transparente
 arresgadas tenían,
 mientras aguas y vientos dividían
 sus velas leves y sus quillas graves—:
 así ella, sosegada, iba copiando 280
 las imágenes todas de las cosas,
 y el pincel invisible iba formando
 de mentales, sin luz, siempre vistosas
 colores, las figuras
 no sólo ya de todas las criaturas 285
 sublunares, más aun también de aquéllas
 que intelectuales claras son Estrellas,
 y en el modo posible
 que concebirse puede lo invisible,
 en sí, mañosa, las representaba 290
 y al Alma las mostraba.

La cual, en tanto, toda convertida
 a su inmaterial sér y esencia bella,
 aquella contemplaba,
 participada de alto Sér, centella 295
 que con similitud en sí gozaba;
 y juzgándose casi dividida
 de aquella que impedida
 siempre la tiene, corporal cadena,
 que grosera embaraza y torpe impide 300
 el vuelo intelectual con que ya mide
 la cantidad inmensa de la Esfera,
 ya el curso considera
 regular, con que giran desiguales
 los cuerpos celestiales, 305
 —culpa si grave, merecida pena
 (torcedor del sosiego, riguroso)

de estudio vanamente judicioso—,
puesta, a su parecer, en la eminente
cumbre de un monte a quien el mismo Atlante 310
que preside gigante
a los demás, enano obedecía,
y Olimpo, cuya sosegada frente
nunca de aura agitada
consintió ser violada, 315
aun falda suya ser no merecía:
pues las nubes; —que opaca son corona
de la más elevada corpulencia,
del volcán más soberbio que en la tierra
gigante erguido intima al cielo guerra—, 320
apenas densa zona
de su altiva eminencia,
o a su vasta cintura
cíngulo tosco son, que —mal ceñido—
o el viento lo desata sacudido, 325
o vecino el calor del Sol lo apura.

A la región primera de su altura,
(ínfima parte, digo, dividiendo
en tres su continuado cuerpo horrendo),
el rápido no pudo, el veloz vuelo 330
del águila —que puntas hace al Cielo
y al Sol bebe los rayos pretendiendo
entre sus luces colocar su nido—
llegar; bien que esforzando
más que nunca el impulso, ya batiendo 335
las dos plumadas velas, ya peinando
con las garras el aire, ha pretendido,
tejiendo de los átomos escalas,
que su inmunidad rompan sus dos alas.

Las Pirámides dos –ostentaciones 340
 de Menfis vano y de la Arquitectura
 último esmero, si ya no pendones
 fijos, no tremolantes–, cuya altura
 coronada de bárbaros trofeos
 tumba y bandera fué a los Ptolomeos, 345
 que al viento, que a las nubes publicaba
 (si ya también al Cielo no decía)
 de su grande, su siempre vencedora
 ciudad –ya Cairo ahora–
 las que, porque a su copia enmudecía, 350
 la Fama no cantaba
 Gitanas glorias, Ménficas proezas,
 aun en el viento, aun en el Cielo impresas::

éstas, –que en nivelada simetría
 su estatura crecía 355
 con tal disminución, con arte tanto,
 que (cuanto más al Cielo caminaba)
 a la vista, que lince la miraba,
 entre los vientos se desaparecía,
 sin permitir mirar la sutil punta 360
 que al primer orbe finge que se junta,
 hasta que fatigada del espanto,
 no descendida, sino despeñada
 se hallaba al pie de la espaciosa basa,
 tarde o mal recobrada 365
 del desvanecimiento
 que pena fue no escasa
 del visüal alado atrevimiento–,
 cuyos cuerpos opacos
 no al Sol opuestos, antes avenidos 370

con sus luces, si no confederados
 con él (como, en efecto, confinantes),
 tan del todo bañados
 de su resplandor eran, que –lucidos–
 nunca de calorosos caminantes 375
 al fatigado aliento, a los pies flacos,
 ofrecieron alfombra
 aun de pequeña, aun de señal de sombra::

éstas, que glorias ya sean Gitanas,
 o elaciones profanas, 380
 bárbaros jeroglíficos de ciego
 error, según el Griego
 ciego también, dulcísimo Poeta,
 –si ya, por las que escribe
 Aquileyas proezas 385
 o marciales de Ulises sutilezas,
 la unión no le recibe
 de los Historiadores, o le acepta
 (cuando entre su catálogo le cuente)
 que gloria más que número le aumente–, 390
 de cuya dulce serie numerosa
 fuera más fácil cosa
 al temido Tonante
 el rayo fulminante
 quitar, o la pesada 395
 a Alcides clava herrada,
 que un hemistiquio sólo
 de los que le dictó propicio Apolo::

según de Homero, digo, la sentencia,
 las Pirámides fueron materiales 400
 tipos solos, señales exteriores

de las que, dimensiones interiores,
 especies son del Alma intencionales:
 que como sube en piramidal punta
 al Cielo la ambiciosa llama ardiente, 405
 así la humana mente
 su figura trasunta,
 y a la Causa Primera siempre aspira,
 –céntrico punto donde recta tira
 la línea, si ya no circunferencia, 410
 que contiene, infinita, toda esencia–.

Estos, pues, Montes dos artificiales
 (bien maravillas, bien milagros sean),
 y aun aquella blasfema altiva Torre
 de quien hoy dolorosas son señales 415
 –no en piedras, sino en lenguas desiguales,
 porque voraz el tiempo no las borre–
 los idiomas diversos que escasean
 el sociable trato de las gentes
 (haciendo que parezcan diferentes 420
 los que unos hizo la Naturaleza,
 de la lengua por sólo la extrañeza),
 si fueran comparados
 a la mental pirámide elevada
 donde, sin saber cómo, colocada 425
 el Alma se miró, tan atrasados
 se hallaran, que cualquiera
 gradüara su cima por Esfera:
 pues su ambicioso anhelo,
 haciendo cumbre de su propio vuelo, 430
 en la más eminente
 la encumbró parte de su propia mente,
 de sí tan remontada, que creía

que a otra nueva región de sí salía.

En cuya casi elevación inmensa, 435
gozosa mas suspensa,
suspensa pero ufana,
y atónita aunque ufana, la suprema
de lo sublunar Reina soberana,
la vista perspicaz, libre de anteojos, 440
de sus intelectuales bellos ojos,
(sin que distancia tema
ni de obstáculo opaco se recele,
de que interpuesto algún objeto cele),
libre tendió por todo lo criado: 445
cuyo inmenso agregado,
cúmulo incomprehensible,
aunque a la vista quiso manifiesto
dar señas de posible,
a la comprensión no, que –entorpecida 450
con la sobra de objetos, y excedida
de la grandeza de ellos su potencia–,
retrocedió cobarde.

Tanto no, del osado presupuesto,
revocó la intención, arrepentida, 455
la vista que intentó descomedida
en vano hacer alarde
contra objeto que excede en excelencia
las líneas visüales,
–contra el Sol, digo, cuerpo luminoso, 460
cuyos rayos castigo son fogoso,
que fuerzas desiguales
despreciando, castigan rayo a rayo
el confiado, antes atrevido

y ya llorado ensayo, 465
(necia experiencia que costosa tanto
fué, que Ícaro ya, su propio llanto
lo anegó enternecido)—,
como el entendimiento, aquí vencido
no menos de la inmensa muchedumbre 470
(de tanta maquinosa pesadumbre
de diversas especies, conglobado
esférico compuesto),
que de las cualidades
de cada cual, cedió: tan asombrado, 475
que —entre la copia puesto,
pobre con ella en las neutralidades
de un mar de asombros, la elección confusa—,
equivocó las ondas zozobraba;
y por mirarlo todo, nada vía, 480
ni discernir podía
(bota la facultad intelectual
en tanta, tan difusa
incomprehensible especie que miraba
desde el un eje en que librada estriba 485
la máquina voluble de la Esfera,
al contrapuesto polo)
las partes, ya no solo,
que al universo todo considera
serle perfeccionantes, 490
a su ornato, no mas, pertenecientes;
mas ni aun las que integrantes
miembros son de su cuerpo dilatado,
proporcionadamente competentes.

Mas como al que ha usurpado 495
diuturna obscuridad, de los objetos

visibles los colores,
 si súbitos le asaltan resplandores,
 con la sobra de luz queda más ciego
 –que el exceso contrarios hace efectos 500
 en la torpe potencia, que la lumbre
 del Sol admitir luego
 no puede por la falta de costumbre–,
 y a la tiniebla misma, que antes era
 tenebroso a la vista impedimento, 505
 de los agravios de la luz apela,
 y una vez y otra con la mano cela
 de los débiles ojos deslumbrados
 los rayos vacilantes,
 sirviendo ya –piadosa medianera– 510
 la sombra de instrumento
 para que recobrados
 por grados se habiliten,
 porque después constantes
 su operación más firmes ejerciten, 515
 –recurso natural, innata ciencia
 que confirmada ya de la experiencia,
 maestro quizá mudo,
 retórico ejemplar, inducir pudo
 a uno y otro Galeno 520
 para que del mortífero veneno,
 en bien proporcionadas cantidades
 escrupulosamente regulando
 las ocultas nocivas cualidades,
 ya por sobrado exceso 525
 de cálidas o frías,
 o ya por ignoradas simpatías
 o antipatías con que van obrando
 las causas naturales su progreso,

(a la admiración dando, suspendida, 530
efecto cierto en causa no sabida,
con prolijo desvelo y remirada
empírica atención, examinada
en la bruta experiencia,
por menos peligrosa), 535
la confección hicieran provechosa,
último afán de la Apolínea ciencia,
de admirable tríaca,
¡que así del mal el bien tal vez se saca!—:
no de otra suerte el Alma, que asombrada 540
de la vista quedó de objeto tanto,
la atención recogió, que derramada
en diversidad tanta, aun no sabía
recobrase a sí misma del espanto
que portentoso había 545
su discurso calmado,
permitiéndole apenas
de un concepto confuso
el informe embrión que, mal formado,
inordinado caos retrataba 550
de confusas especies que abrazaba,
—sin orden avenidas,
sin orden separadas,
que cuanto más se implican combinadas
tanto más se disuelven desunidas, 555
de diversidad llenas—,
ciñendo con violencia lo difuso
de objeto tanto, a tan pequeño vaso,
(aun al más bajo, aun al menor, escaso).

Las velas, en efecto, recogidas, 560
que fió inadvertidas

traidor al mar, al viento ventilante,
 –buscando, desatento,
 al mar fidelidad, constancia al viento–,
 mal le hizo de su grado 565
 en la mental orilla
 dar fondo, destrozado,
 al timón roto, a la quebrada entena,
 besando arena a arena
 de la playa el bajel, astilla a astilla, 570
 donde –ya recobrado–
 el lugar usurpó de la carena
 cuerda refleja, reportado aviso
 de dictamen remiso:
 que, en su operación misma reportado, 575
 más juzgó conveniente
 a singular asunto reducirse,
 o separadamente
 una por una discurrir las cosas
 que vienen a ceñirse 580
 en las que artificiosas
 dos veces cinco son Categorías:

reducción metafísica que enseña
 (los entes concibiendo generales
 en sólo unas mentales fantasías 585
 donde de la materia se desdeña
 el discurso abstraído)
 ciencia a formar de los universales,
 reparando, advertido,
 con el arte el defecto 590
 de no poder con un intuitivo
 conocer acto todo lo criado,
 sino que, haciendo escala, de un concepto

en otro va ascendiendo grado a grado,
y el de comprender orden relativo 595
sigue, necesitado
del del entendimiento
limitado vigor, que a sucesivo
discurso fia su aprovechamiento::

cuyas débiles fuerzas, la doctrina 600
con doctos alimentos va esforzando,
y el prolijo, si blando,
continuo curso de la disciplina,
robustos le va alientos infundiendo,
con que más animoso 605
al palio glorioso
del empeño más arduo, altivo aspira,
los altos escalones ascendiendo,
—en una ya, ya en otra cultivado
facultad—, hasta que insensiblemente 610
la honrosa cumbre mira
término dulce de su afán pesado
(de amarga siembra, fruto al gusto grato,
que aun a largas fatigas fué barato),
y con planta valiente 615
la cima huella de su altiva frente.

De esta serie seguir mi entendimiento
el método quería,
o del ínfimo grado
del ser inanimado 620
(menos favorecido,
si no más desvalido,
de la segunda causa productiva),
pasar a la más noble jerarquía

que, en vegetable aliento, 625
 primogénito es, aunque grosero,
 de Thetis, —el primero
 que a sus fértiles pechos maternos,
 con virtud atractiva,
 los dulces apoyó manantiales 630
 de humor terrestre, que a su nutrimento
 natural es dulcísimo alimento—,
 y de cuatro adornada operaciones
 de contrarias acciones,
 ya atrae, ya segrega diligente 635
 lo que no serle juzga conveniente,
 ya lo superfluo expele, y de la copia
 la substancia más útil hace propia;

y —esta ya investigada—,
 forma inculcar más bella 640
 (de sentido adornada,
 y aun más que de sentido, de aprehensiva
 fuerza imaginativa),
 que justa puede ocasionar querella
 —cuando afrenta no sea— 645
 de la que más lucida centellea
 inanimada Estrella,
 bien que soberbios brille resplandores,
 —que hasta a los Astros puede superiores,
 aun la menor criatura, aun la más baja, 650
 ocasionar envidia, hacer ventaja—;

y de este corporal conocimiento
 haciendo, bien que escaso, fundamento,
 al supremo pasar maravilloso
 compuesto triplicado, 655

de tres acordes líneas ordenado
 y de las formas todas inferiores
 compendio misterioso:
 bisagra engarzadora
 de la que más se eleva entronizada 660
 Naturaleza pura
 y de la que, criatura
 menos noble, se ve más abatida:
 no de las cinco solas adornada
 sensibles facultades, 665
 mas de las interiores
 que tres rectrices son, ennoblecida,
 —que para ser señora
 de las demás, no en vano
 la adornó Sabia Poderosa Mano—: 670
 fin de Sus obras, círculo que cierra
 la Esfera con la tierra,
 última perfección de lo criado
 y último de su Eterno Autor agrado,
 en quien con satisfecha complacencia 675
 Su inmensa descansó magnificencia::

fábrica portentosa
 que, cuanto más altiva al Cielo toca,
 sella el polvo la boca,
 —de quien ser pudo imagen misteriosa 680
 la que águila Evangélica, sagrada
 visión en Patmos vió, que las Estrellas
 midió y el suelo con iguales huellas,
 o la estatua eminente
 que del metal mostraba máspreciado 685
 la rica altiva frente,
 y en el más desechado

material, flaco fundamento hacía,
 con que a leve vaivén se deshacía—:
 el Hombre, digo, en fin, mayor portento 690
 que discurre el humano entendimiento;
 compendio que absoluto
 parece al ángel, a la planta, al bruto;
 cuya altiva bajeza
 toda participó Naturaleza. 695
 ¿Por qué? Quizá porque más venturosa
 que todas, encumbrada
 a merced de amorosa
 Unión sería. ¡Oh, aunque repetida,
 nunca bastantemente bien sabida 700
 merced, pues ignorada
 en lo poco apreciada
 parece, o en lo mal correspondida!

Estos, pues, grados discurrir quería
 unas veces; pero otras, disentía, 705
 excesivo juzgando atrevimiento
 el discurrirlo todo,
 quien aun la más pequeña,
 aun la más fácil parte no entendía
 de los más manüales 710
 efectos naturales;
 quien de la fuente no alcanzó risueña
 el ignorado modo
 con que el curso dirige cristalino
 deteniendo en ambages su camino, 715
 —los horrorosos senos
 de Plutón, las cavernas pavorosas
 del abismo tremendo,
 las campañas hermosas,

los Eliseos amenos, 720
 tálamo ya de su triforme esposa,
 clara pesquisidora registrando,
 (útil curiosidad, aunque prolija,
 que de su no cobrada bella hija
 noticia cierta dio a la rubia Diosa, 725
 cuando montes y selvas trastornando,
 cuando prados y bosques inquiriendo,
 su vida iba buscando
 y del dolor su vida iba perdiendo)–;

quien de la breve flor aun no sabía 730
 por qué ebúrnea figura
 circunscribe su frágil hermosura:
 mixtos, por qué, colores
 --confundiendo la grana en los albores--
 fragante le son gala: 735
 ámbar por qué exhala,
 y el leve, si más bello
 ropaje al viento explica,
 que en una y otra fresca multiplica
 hija, formando pompa escarolada 740
 de dorados perfiles cairelada,
 que –roto del capillo el blanco sello–
 de dulce herida de la Cipria Diosa
 los despojos ostenta jactanciosa,
 si ya el que la colora, 745
 candor al alba, púrpura al aurora
 no le usurpó y, mezclado,
 purpúreo es campo, rosicler nevado:
 tornasol que concita
 los que del prado aplausos solicita, 750
 preceptor quizá vano

—si no ejemplo profano—
de industria femenil que el más activo
veneno, hace dos veces ser nocivo
en el velo aparente 755
de la que finge tez resplandeciente.

Pues si a un objeto solo, —repetía
tímido el Pensamiento—,
huye el conocimiento
y cobarde el discurso se desvía; 760
si a especie segregada
—como de las demás independiente,
como sin relación considerada—
da las espaldas el entendimiento,
y asombrado el discurso se espeluzna 765
del difícil certamen que rehusa
acometer valiente,
porque teme cobarde
comprenderlo o mal, o nunca, o tarde,
¿cómo en tan espantosa 770
máquina inmensa discurrir pudiera,
cuyo terrible insoportable peso
—si ya en su centro mismo no estribara—
de Atlante a las espaldas agobiara,
de Alcides a las fuerzas excediera; 775
y el que fué de la Esfera
bastante contrapeso,
pesada menos, menos ponderosa
su máquina juzgara, que la empresa
de investigar a la Naturaleza? 780

Otras —más esforzado—
demasiada acusaba cobardía

el lauro antes ceder, que en la lid dura
 haber siquiera entrado,
 y al ejemplar osado 785
 del claro joven la atención volvía,
 –auriga altivo del ardiente carro–,
 y el, si infeliz, bizarro
 alto impulso, el espíritu encendía:
 donde el ánimo halla 790
 –más que el temor ejemplos de escarmiento–
 abiertas sendas al atrevimiento,
 que una ya vez trilladas, no hay castigo
 que intento baste a remover segundo,
 (segunda ambición, digo). 795

Ni el panteón profundo
 –cerúlea tumba a su infeliz ceniza–,
 ni el vengativo rayo fulminante
 mueve, por más que avisa,
 al ánimo arrogante 800
 que, el vivir despreciando, determina
 su nombre eternizar en su ruina.
 Tipo es, antes, modelo:
 ejemplar pernicioso
 que alas engendra a repetido vuelo, 805
 del ánimo ambicioso
 que –del mismo terror haciendo halago
 que al valor lisonjea–,
 las glorias deletrea
 entre los caracteres del estrago. 810
 O el castigo jamás se publicara,
 porque nunca el delito se intentara:
 político silencio antes rompiera
 los autos del proceso,

–circunspecto estadista–; 815
 o en fingida ignorancia simulara,
 o con secreta pena castigara
 el insolente exceso,
 sin que a popular vista
 el ejemplar nocivo propusiera: 820
 que del mayor delito la malicia
 peligra en la noticia,
 contagio dilatado trascendiendo;
 porque singular culpa sólo siendo,
 dejara más remota a lo ignorado 825
 su ejecución, que no a lo escarmentado.

Mas mientras entre escollos zozobraba
 confusa la elección, sirtes tocando
 de imposibles, en cuantos intentaba
 rumbos seguir, –no hallando 830
 materia en que cebarse
 el calor ya, pues su templada llama
 (llama al fin, aunque más templada sea,
 que si su activa emplea
 operación, consume, si no inflama) 835
 sin poder excusarse
 había lentamente
 el manjar transformado,
 propia substancia de la ajena haciendo:
 y el que hervor resultaba bullicioso 840
 de la unión entre el húmedo y ardiente,
 en el maravilloso
 natural vaso, había ya cesado
 (faltando el medio), y consiguientemente
 los que de él ascendiendo 845
 soporíferos, húmedos vapores

el trono racional embarazaban
 (desde donde a los miembros derramaban
 dulce entorpecimiento),
 a los suaves ardores 850
 del calor consumidos,
 las cadenas del sueño desataban:
 y la falta sintiendo de alimento
 los miembros extenuados,
 del descanso cansados, 855
 ni del todo despiertos ni dormidos,
 muestras de apetecer el movimiento
 con tardos esperezos
 ya daban, extendiendo
 los nervios, poco a poco, entumecidos, 860
 y los cansados huesos
 (aun sin entero arbitrio de su dueño)
 volviendo al otro lado—,
 a cobrar empezaron los sentidos,
 dulcemente impedidos 865
 del natural beleño,
 su operación, los ojos entreabriendo.

Y del cerebro, ya desocupado,
 las fantasmas huyeron
 y —como de vapor leve formadas— 870
 en fácil humo, en viento convertidas,
 su forma resolvieron.
 Así linterna mágica, pintadas
 representa fingidas
 en la blanca pared varias figuras, 875
 de la sombra no menos ayudadas
 que de la luz: que en trémulos reflejos
 los competentes lejos

guardando de la docta perspectiva,
 en sus ciertas mensuras 880
 de varias experiencias aprobadas,
 la sombra fugitiva,
 que en el mismo esplendor se desvanece,
 cuerpo finge formado,
 de todas dimensiones adornado, 885
 cuando aun ser superficie no merece.

En tanto el Padre de la Luz ardiente,
 de acercarse al Oriente
 ya el término prefijo conocía,
 y al antípoda opuesto despedía 890
 con transmontantes rayos:
 que –de su luz en trémulos desmayos–
 en el punto hace mismo su Occidente,
 que nuestro Oriente ilustra luminoso.
 Pero de Venus, antes, el hermoso 895
 apacible lucero
 rompió el albor primero,
 y del viejo Tithón la bella esposa
 –amazona de luces mil vestida,
 contra la noche armada, 900
 hermosa si atrevida,
 valiente aunque llorosa–,
 su frente mostró hermosa
 de matutinas luces coronada,
 aunque tierno preludio, ya animoso, 905
 del Planeta fogoso,
 que venía las tropas reclutando
 de bisoñas vislumbres,
 –las más robustas, veteranas lumbres
 para la retaguardia reservando–, 910

contra la que, tirana usurpadora
del imperio del día,
negro laurel de sombras mil ceñía
y con nocturno cetro pavoroso
las sombras gobernaba, 915
de quien aun ella misma se espantaba.

Pero apenas la bella precursora
signífera del Sol, el luminoso
en el Oriente tremoló estandarte,
tocando al arma todos los süaves 920
si bélicos clarines de las aves,
(diestros, aunque sin arte,
trompetas sonorosos),
cuando, –como tirana al fin, cobarde,
de recelos medrosos 925
embarazada, bien que hacer alarde
intentó de sus fuerzas, oponiendo
de su funesta capa los reparos,
breves en ella de los tajos claros
heridas recibiendo, 930
(bien que mal satisfecho su desnudo,
pretexto mal formado fue del miedo,
su débil resistencia conociendo)–,
a la fuga ya casi cometiendo
más que a la fuerza, el medio de salvarse, 935
ronca tocó bocina
a recoger los negros escuadrones
para poder en orden retirarse,
cuando de más vecina
plenitud de reflejos fué asaltada, 940
que la punta rayó más encumbrada
de los del Mundo erguidos torreones.

Llegó, en efecto, el Sol cerrando el giro
 que esculpió de oro sobre azul zafiro:
 de mil multiplicados 945
 mil veces puntos, flujos mil dorados
 –líneas, digo, de luz clara–, salían
 de su circunferencia luminosa,
 pautando al Cielo la cerúlea plana;
 y a la que antes funesta fue tirana 950
 de su imperio, atropadas embestían:
 que sin concierto huyendo presurosa
 –en sus mismos horrores tropezando–
 su sombra iba pisando,
 y llegar al Ocaso pretendía 955
 con el (sin orden ya) desbaratado
 ejército de sombras, acosado
 de la luz que el alcance le seguía.

Consiguió, al fin, la vista del Ocaso
 el fugitivo paso, 960
 y –en su mismo despeño recobrada
 esforzando el aliento en la rüina–,
 en la mitad del globo que ha dejado
 el Sol desamparada,
 segunda vez rebelde determina 965
 mirarse coronada,
 mientras nuestro Hemisferio la dorada
 ilustraba del Sol madeja hermosa,
 que con luz judiciosa
 de orden distributivo, repartiendo 970
 a las cosas visibles sus colores
 iba, y restituyendo
 entera a los sentidos exteriores
 su operación, quedando a luz más cierta
 el mundo iluminado y yo despierta. 975

Étapes de « Primero Sueño »

Nous pouvons reprendre la division schématique du poème formulée par Alfonso Méndez Plancarte¹⁵⁶¹, étant donné que nous suivons ses choix dans la coupure de strophes et la ponctuation (la première édition du poème¹⁵⁶² n'utilise pas de coupures strophiques). Nous reproduisons ces titres car ils résument correctement les étapes du poème :

I. La invasión de la Noche – v. 1-79

II. El Sueño del Cosmos – v. 80-150

III. El Dormir Humano – v. 151-265

IV. El Sueño de la Intuición Universal – v. 266-339

V. “Intermezzo” de las Pirámides – v. 340-411

VI. La Derrota de la Intuición – v. 412-559

VII. El Sueño la Omnisciencia Metódica – v. 560-616

VIII. Las Escalas del Ser – v. 617-703

IX. La Sobriedad Intelectual – v. 704-780

X. La Sed Desenfrenada del Saber – v. 781-826

XI. El Despertar Humano – v. 827-975

¹⁵⁶¹ Cf. Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *El sueño*, Mexico, UNAM, 1989.

¹⁵⁶² Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Segundo tomo de las obras de s  r Juana Inés de la Cruz, monja profesó en el monasterio del señor San Jeronimo de la Ciudad de México, dedicado por la autora a D. Juan de Orúe y Orbieto, caballero de la Orden de Santiago*, Sevilla, Tomás López de Haro, 1692.

